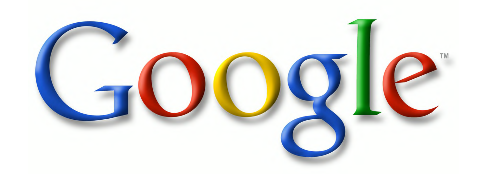


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

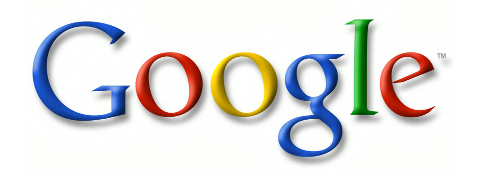
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.




STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES







Lessings Hamburgische Dramaturgie.

Ausgabe

für

Schule und Haus

von

Friedrich Schröter und **Richard Thiele.**

Ich kenne kein Buch, bei dem ein deutsches Gemüt über den Widerschein echt deutscher Natur, Tiefe der Erkenntnis, Gesundheit des Kopfes, Energie des Charakters, Reinheit des Geschmackes innigere Freude und gerechtfertigteren Stolz empfinden dürfte, als Lessings Hamburgische Dramaturgie.

Gervinus.

NOTE TO THE READER

The paper in this volume is brittle or the inner margins are extremely narrow.

We have bound or rebound the volume utilizing the best means possible.

PLEASE HANDLE WITH CARE

GENERAL BOOKBINDING CO., CHESTERLAND, OH



Lessings Hamburgische Dramaturgie.

Ausgabe

für

Schule und Haus

von

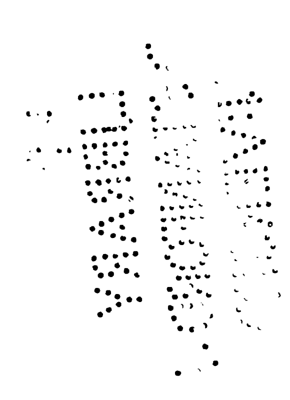
Friedrich Schröter und Richard Thiele.

Ich kenne kein Buch, bei dem ein deutsches Gemüt über den Widerschein echt deutscher Natur, Tiefe der Erkenntnis, Gesundheit des Kopfes, Energie des Charakters, Reinheit des Geschmackes innigere Freude und gerechtfertigteren Stolz empfinden dürfte, als Lessings Hamburgische Dramaturgie.

Gervinus.

Halle,
Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.
1895.

108895



Die preußischen Lehrpläne vom 6. Januar 1892 haben erfreulicherweise unter die verbindlichen Lehraufgaben für die oberste Klasse aller Arten von höheren Schulen, sofern sie Vollanstalten sind, die Lektüre von Lessings Hamburgischer Dramaturgie aufgenommen; von den höheren Schulen im übrigen Deutschland und in den Ländern Österreichs mit deutscher Kultur thun die einen bereits ein Gleiches, oder man darf hoffen, daß sie dem Beispiele Preußens folgen werden. Die Unterzeichneten, welche in den Jahren 1876 bis 1878 die Dramaturgie mit Einleitung und Erläuterungen herausgegeben haben, fühlten sich deshalb veranlaßt, eine Ausgabe herzustellen, welche unter Ausscheidung einzelner für Schule und Haus ungeeigneter oder minder wichtiger Abschnitte die besten und lehrreichsten Teile der Dramaturgie eingehend erklärt. Wir beobachten in ihr die preußische Schulorthographie und im Gegensatze zu der viel reicheren Zeichensetzung Lessings die heute üblichen Grundsätze der Interpunktion; wo jedoch abweichende Wortformen (in der Nominal- oder Verbalflexion, Rektion der Präpositionen u. dgl.) Lessing eigentümlich sind, bleiben dieselben unverändert, finden jedoch Erläuterung in den Anmerkungen, in welchen auch die sonstigen sprachlichen Eigentümlichkeiten der Dramaturgie behandelt sind. Unseren Nachforschungen gelang es, die, soweit wir wissen, allgemein als verloren betrachteten Theaterzettel der sogen. „Hamburger Entreprise“ (1767—1769) in der Herzogl. Bibliothek in Gotha, in welche sie wahrscheinlich aus dem Nachlasse des im Jahre 1778 in Gotha gestorbenen Ekhof gekommen sind, zu finden. Sie sind uns durch die Güte des Herrn Oberbibliothekar Geh. Hofrat Dr. Pertsch zur Einsicht freundlich überlassen worden,

und wir haben sie insoweit benutzt, als sie für die Dramaturg von Wichtigkeit waren; mit ihrer Hilfe sind einzelne kleine Irtümer Lessings berichtigt, sowie einige Zusätze gemacht worde (s. u. a. St. 18, A. 2; St. 21, A. 24; St. 26, A. 5; St. 73 A. 5 und St. 96, A. 1).

Wir hoffen, daß das Vorliegende alles enthalten wird, was je mit Schülern durchgenommen wird; diese Erwägung mußte für uns bei der Ausscheidung maßgebend sein; der einzelne Lehrer kann daher, wenn unsere Ausgabe in der Hand der Schüler ist, seinerseits eine Auswahl nach eigenem Ermessen treffen, auch, wenn es ihm an Zeit fehlt, weniger wichtige Teile zu Hause lesen lassen und in der Schule zusammenfassend behandeln (vgl. Zürn, Die Lektüre der Hamburgischen Dramaturgie in Oberprima, Programm von Rastatt, 1884, S. 11). Wir haben sonach aus unserer großen Ausgabe einen Auszug in der nach obigen Grundsätzen beschränkten Form veranstaltet, sowohl bei der Einleitung wie bei den Anmerkungen, unter dankbarer Benutzung der neueren Veröffentlichungen von bleibendem Werte; jedoch lassen wir bei ersterer möglichst alles gelehrte Beiwerk (Anmerkungen, Citate u. s. w.) fort, um die Schüler, welche nur die notwendigen Kenntnisse überliefert erhalten sollen, einfach zu belehren, sie aber nicht zu flachem Mitsprechen und solides Wissen wie Charakter schädigendem Urteilen zu veranlassen. Wir beschränken uns deshalb auch auf feststehende oder von uns festgestellte Ergebnisse; die Rechtfertigung wird der Lehrer, wo es nötig ist, aus seinem Wissensschatze hinzufügen oder seinen Hilfsmitteln entnehmen können, vornehmlich aus Cosacks „Materialien" (2. A. 1891) oder unserer größeren Ausgabe. — In der Einleitung haben wir der äußeren Geschichte einen verhältnismäßig größeren Raum gewährt, jedoch stets mit Beschränkung auf das für das Verständnis Notwendige; die Inhaltsangabe dagegen, sofern nicht die einleitenden und verbindenden Partien eine Ausnahme wünschenswert machten, auf hinweisende Zu-

sammenfassungen (jedoch des ganzen Werkes, damit die Einleitung auch für andere Ausgaben brauchbar ist) eingeschränkt; diese mag dann der Lehrer selbständig nach Maßgabe der ihm zu Gebote stehenden Zeit entweder einschränken oder besonderer Zwecke halber mittels der vorhandenen Hilfsmittel (s. u. a. die drei Programme von Zürn, Rastatt 1884, 1885 und 1891, die Inhaltsangabe von Schmitz, Programm von Wehlau 1884, Schillings sehr dankenswerte Ausführungen im Züllichauer Programm vom Jahre 1894, Dramaturgische Propädeutik im Anschlusse an Lessings Hamburgische Dramaturgie, 1. Teil, allerdings mit anderen, teilweise erweiterten Zielen, wie schon der Titel sagt) erweitern und vertiefen. Unsere Ausgabe soll also zunächst eine Schulausgabe, nicht bloß eine Schülerausgabe sein, d. h. sie soll den Schüler befähigen, sich für die Lehrstunde zu Hause gründlich vorzubereiten, dabei aber manches bieten, was für den Lehrer ein Hinweis ist, wo er anknüpfe, und was er nach eigener Wahl und selbstgefaßtem Plane weiter ausführe.

Zum andern soll unsere Ausgabe auch eine Ausgabe für das Haus sein, indem wir annehmen, daß in den gebildeten Familien Deutschlands und des Auslandes, soweit deutsche Litteratur von ihnen gepflegt und das Theater als eine ästhetische Bildungsstätte betrachtet und besucht wird, das Bedürfnis noch vorhanden ist, die Dramaturgie, welche Gervinus treffend neben dem Laokoon die Urheberin aller echten Ästhetik in Deutschland nennt, selbst zu lesen, um nach eigenem Urteile Gutes von Schlechtem, Würdiges von Unwürdigem, Dramatik von bleibendem Werte von vorübergehendem Blendwerke unterscheiden zu können: in unserer Zeit wahrlich recht notwendig! Kennen lernen und lieben dürfte die erfreuliche Folge der Beschäftigung mit der Dramaturgie sein! Hier jedoch wird wegen des vielfach Unbekannten sicherlich den meisten ein Dolmetscher willkommen sein, welcher bestrebt ist, ein zuverlässiger Führer zu sein, und sich verbürgt, das Verständnis

des herrlichen Buches sicher, wenn auch nicht mühelos, erschließen.

Unter Wahrung der oben entwickelten Grundsätze haben den Text unter die Kontrolle der Originalausgabe (2 Bär Hamburg, in Kommission bey J. H. Cramer, Bremen, o. gestellt, mit Zuhilfenahme der neuesten Recension von Fr Muncker: „3. Auflage der sämtlichen Schriften G. E. Lessin herausgegeben von K. Lachmann", Band IX, 1893, u Band X, 1894.

Zum Schlusse erfüllen wir die angenehme Pflicht, d Herren Professor Dr. Brünnert am Gymnasium zu Erfurt u Professor Klostermann am Gymnasium zu Burgsteinfurt für i freundliche Unterstützung bei der Korrektur der Druckbogen unse verbindlichsten Dank auch öffentlich auszusprechen.

Burgsteinfurt und Erfurt,
am 15. März 1895.

Die Herausgeber.

Inhalt der Einleitung.

Erster Abschnitt: Äußere Geschichte.

Zweiter Abschnitt: Inhalt der Dramaturgie.

I. Negativer Teil.

II. Positiver Teil.

1) Die Regeln des Dramas.

2) Shakespeare.

III. Anhang.

Erster Abschnitt.

Äußere Geschichte.

---

§ 1. Zustand des deutschen Theaters vor Gottsched.

Die ersten Anfänge einer nationalen Bühne zeigten sich in Deutschland kurz vor und in der Zeit der großen Kirchenreformation. Waren sie auch roh und vielfach geschmacklos, so hätten sie sich doch zu idealer Kunsthöhe erheben können, wenn das deutsche Volk auf den Bahnen des geistigen und materiellen Fortschrittes ruhig und ungestört hätte weiter wandeln können. Aber wie so vieles, so vernichtete der dreißigjährige Krieg auch dieses. Um nur ihr Dasein zu fristen, trat deshalb die deutsche Bühne in den harten Frohndienst des Auslandes und zehrte von dem, was ihr die Erinnerung, der Zufall oder die mitleidige Gnade der Nachbarn ließ. Das Schuldrama folgte; doch war es von dem belebenden und reinmenschlichen Inhalte der in ihrer maßvollen Kunstschöne ewig-jungen Schöpfungen der Antike ebensoweit entfernt, als das Drama der Schlesier, das sich bald darauf breit machte: die Übersetzungen des gelehrten Opitz, die Unnatur des Gryphius in der Tragödie (während er im Lustspiele das Beste unter allen damaligen Dichtern leistete), endlich der Schwulst und die Manieriertheit Lohensteins; die beiden letzteren waren außerdem noch in der Nachahmung der Holländer bezw. der neueren Italiener befangen. Daneben wurde für die breite Masse des Volkes eine Gattung des Dramas geschaffen, roh wie dessen Sitten, verzerrt wie sein Geschmack und verwildert wie sein Sinn: die Haupt- und Staatsaktionen und die Volks- oder Hanswurstkomödie. Diesem Zustande der dramatischen Litteratur entsprachen die damaligen Schauspielertruppen auf das genaueste.

---

§ 2. Gottsched und Frau Neuber: Nachahmung der Franzosen a Notwendigkeit als Übergang zum Besseren, zur notwendigen Ref der deutschen Litteratur und des deutschen Theaters.

Unter solchen Umständen erscheint es als eine Notwend
keit, daß die deutsche Litteratur wie die deutsche Bühne und Scha
spielkunst gründlich umgestaltet wurden, gleichviel durch welch
Mittel, denn jedes mußte zu etwas Besserem führen. Seltsa
aber waren die Besserer: Gottsched und Karoline Neuber, erster
die Seele der Reform, letztere auf der Bühne die ausführen
Hand. In dem wirren Durcheinander, in welchem sich dama
alles befand, was mit der deutschen dramatischen Litteratur u
ihrer Darstellung zusammenhieng, konnte eben nur die strengs
Regelmäßigkeit helfen. Diese fand Gottsched in Lehre wie Be
spiel bei den Franzosen. Frankreich herrschte in jener Zeit
Europa nicht bloß politisch, sondern auch geistig, denn sei
Poesie hatte damals, vornehmlich im Trauer- und Lustspiel, de
höchsten Gipfel der Vollkommenheit, den es jemals erreichen sollt
erklommen, als seine Corneille, seine Racine, seine Molière lebte
Es war ein kühner Gedanke, den der zur Zeit noch völlig un
bekannte Leipziger Magister Gottsched faßte, das deutsche Theate
zu reformieren; folgerichtig war es, daß er dies im Anschluß a
die Franzosen that, deren Theater als eine würdige Fortsetzun
des antiken galt. Sein Vorgehen war dabei ebenso richtig al
verständig: zuerst schuf oder veranlaßte er Übersetzungen französischer Tragödien und Komödien, unterstützt von seiner talentvollen Frau Victoria Adelgunde, geb. Culmus, sowie von eine
Schar dienstwilliger und ihm aufrichtig ergebener Männer. Dann erst wagte er es, Originale zu dichten, wenn auch nur in Nachahmung französischer Muster. So entstand 1732 sein „Cato“, und von ihm an rechnete er die Wiedergeburt des deutschen Theaters. Bald beherrschte Gottsched die deutsche Bühne, und seine theoretischen Schriften galten als Lehr- und Lesebücher: seine „Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet“ (1741—1745, 2. Auflage 1746—1750) stellte die Muster auf, seine Zeitschriften brachten ihn mit unzähligen Gelehrten in Verbindung, endlich wußte er auch den deutschen Adel zu gewinnen, dessen Vorliebe für Paris er klug benutzte. Nicht minder verdienstvoll war sein Kampf gegen den prunkvollen Unsinn der damaligen Opern. Frau Neuber (bezw.

ihr Gatte) wagte es ihrerseits, mit ihrer Truppe die Unnatur der „Haupt- und Staatsaktionen“ und die freche Ungebühr der Hanswurstkomödien erst einzuschränken, dann durch die symbolische Handlung der (allerdings angezweifelten) Verbrennung des Harlekin 1737 in Leipzig ihm den Kehraus zu machen.

Heilsam war also für Deutschlands entartete dramatische Litteratur die Einführung der französischen Regelmäßigkeit. Doch strahlte der Stern der Neuberin, durch deren Bemühungen das regelmäßige Schauspiel und mit ihm die französische Manier mit aller ihrer Steifheit und Kälte zum Siege gekommen war, nicht lange im Glanze der erreichten Erfolge, sondern sank rascher, als er emporgestiegen war: kleinliche Streitigkeiten, die Frau Neuber mit ihrem gelehrten Ratgeber Gottsched hatte, entfremdeten ihr den mächtigen Mann, und sie endete in Not und Elend. Tüchtige Nachfolger fehlten ihr nicht, denn um 1740 tauchte die Schönemannsche Truppe auf, die aus hervorragenden Talenten gebildet war: Schönemann selbst, Konrad Ackermann, Charlotte Sophie Schröder, auch schon Ekhof waren bei ihr thätig. Schönemann hat das Verdienst, daß durch ihn und unter ihm die Richtung auf Regelmäßigkeit sich immer breiteren Boden und festeren Bestand errang, ohne daß allein regelmäßige Stücke in französischer Manier gegeben wurden; an dieser Ausschließlichkeit, die sie mit Starrheit festhielt, war Karoline Neuber vornehmlich zu Grunde gegangen. Dichterisch fallen in die Zeit Schönemanns die Übersetzungen der hauptsächlichsten französischen Muster; daneben erscheinen einzelne deutsche Originalstücke, allerdings noch ganz unter dem Banne französischen Einflusses, wie die Dichtungen Weißes und Krügers. Und schon traten dichterische wie mimische Kräfte auf den Plan, welche eine bessere Zeit herbeiführen sollten, unter jenen Joh. Elias Schlegel und der junge Lessing, unter letzteren Ekhof. Ekhof[1]) war es, der in Gemeinschaft mit gleichstrebenden Genossen und Genossinnen neben der praktischen Schulung auch theoretisch mittels regelmäßiger Zusammenkünfte, in denen man die Grundsätze der mimischen Kunst erörterte, sich und die anderen Schauspieler durchzubilden bestrebt war. Dieser Versuch hatte

1) Ekhofs eigne Ansichten über Kunst und Künstler finden sich in Reichards Theaterkalender 1779: das „Tagebuch der Schönemannschen Akademie“, i. Ill. Musik- und Theaterjournal, Wien 1876, Nr. 32—39.

zwar keine lange Dauer, aber er war doch das Morgenrot ei
schöneren Tages. Schönemann gieng allerdings durch persönl
Mängel unter: am Ende des Jahres 1757 schloß er seine Bü
und verkam später im Elende. Ihm folgte Koch, ein Mann
gelehrter Bildung und selbst Schriftsteller; auch er war sc
unter der Neuberin als Schauspieler thätig gewesen. Veranl
die Prinzipalschaft zu übernehmen, erwarb er sich das Verdie
der Bühne eine sichere bürgerliche Stellung gegeben und du
Solidität in finanziellen Verhältnissen eine gewisse Ständigk
derselben angestrebt zu haben. Wichtig ist ferner, daß sich dam
die Theaterkritik („Schildereien der Kochschen Bühne") selbstän
zu entwickeln begann. Dem Streben aber, das alle mehr o
weniger bewußt beseelte, der deutschen dramatischen Kunst nati
nale Selbständigkeit zu verleihen, war nichts so förderlich a
Lessings „Miß Sara Sampson".

Kochs Erbschaft übernahm Ackermann: Leipzig verlor d
Führung, Hamburg übernahm sie; denn hier trat Ackerman
selbständig auf und baute bald darauf sein ständiges Theate
während er bisher abenteuernd von Genf bis Moskau gezoge
war. In ihm gewinnt der Naturalismus, im Gegensatze zu
steifen Konventionalismus der Franzosen, wirklich künstlerisc
Gestaltung. Ekhof schloß sich ihm an, und schon begann d
Vollkraft des Genies in Schröder, Ackermanns Stiefsohne, au
zuleuchten. Als Schauspielerin ist in Ackermanns Truppe Fra
Hensel mit Achtung zu nennen.

Doch selbst Konrad Ackermann, der erfahrene Prinzipal
mußte dem Elende, das sich an das Prinzipalwesen anknüpfte
den unabwendbaren Tribut entrichten. Immer in Schulden, ge
stört durch das fortwährende Ab- und Zulaufen der Schauspieler
finanziell durch den Bau des neuen Schauspielhauses in Ham
burg, das er am 31. Juli 1765 eröffnete, ruiniert, war e
1766 nahe daran, der immer drohender werdenden Geldno
und „cliquenhaften Ränken" zu erliegen, als die sogenannte
„Hamburger Entreprise", d. h. das Unternehmen, ein deutsches
Nationaltheater in Hamburg zu gründen, versuchte, im einzelnen
wie im allgemeinen Abhilfe zu schaffen.

Hatte sich somit von seiten der Bühne die Notwendigkeit
einer Reform herausgestellt, so regte sich ein gleiches Bewußtsein
von seiten der Litteratur.

Durch Anlehnung an antike Muster und durch scheinbare
Befolgung der Regeln der Alten war die Litteratur der Fran-

zosen, namentlich die dramatische Poesie und hier wieder besonders die Tragödie von Pierre Corneille und Racine zu einer klassischen erhoben worden. Aber durch den Einfluß einer erkünstelten Hof- und Gesellschaftswelt im Zeitalter Ludwigs XIV. nahm die dramatische Poesie der Franzosen auch alle Fehler mit hinüber, welche dieser verdorbenen, unlauteren und unnatürlichen Welt anhafteten: „Mangel an Tiefe, Entfernung von Natur und Wahrheit, etwas Kaltes, Glattes, Gemessenes, Prunkhaftes" waren ihre hauptsächlichsten Fehler. Da die französische Litteratur „Regel und System über Wahl und Freiheit" stellte, konnte sie sich, da ihre dichterischen Erzeugnisse keiner nationalen Eigenart entstammten, sondern allgemein empfunden waren, über die Schranken der Nationalität hinwegsetzen und überallhin verbreiten. Dies geschah auch, und namentllich nach Deutschland. Darin ist freilich auch ihre Schwäche begründet. Weil sie nicht aus der Quelle wahrer und unverfälschter Natur schöpfte, hat sie keine Werke schaffen können, welche stets zu aller Herzen sprechen, also bleibenden (absoluten) Kunstwert haben. Auf Anregung von oben begann sich dieser französische Klassizismus auch theoretisch zu begründen: Hedelin brachte im Auftrage des Kardinals Richelieu die Vorschriften und Urteile der Alten, welche das Drama betrafen, in ein System von Regeln; das ist seine im Jahre 1657 erschienene Pratique du Théâtre, die zum Gesetzbuch für das französische Drama wurde. Dabei aber war dreierlei versehen: daß man sehr Unwesentliches für Wichtiges ansah, nicht klar ausgesprochene Regeln der Alten falsch auffaßte, endlich Regeln herübernahm, die nur für das antike Theater Giltigkeit haben konnten, für das moderne aber hinfällig waren. Dies geschah besonders hinsichtlich der berühmten drei Einheiten: der Handlung, welche selbstverständlich allgemein giltig ist, der Zeit (die Länge eines Sonnenlaufes), welche das antike Drama zwar meist mit seiner einfachen Handlung beobachten konnte, aber doch auch, wenn es nötig war, überschritt, während die Franzosen sie für ein so unverbrüchliches Gesetz hielten, daß sie jede Unwahrscheinlichkeit unbedenklich hinnahmen, endlich des Ortes, welche Aristoteles gar nicht erwähnt, weil sie eine notwendige Folge der griechischen Bühneneinrichtungen war, aber auch nur dieser, da der Chor sich von der Bühne nicht entfernt, sondern stets anwesend bleibt. So hatte sich die französische Tragödie in verkehrter Nachahmung der Antike feste, aber irre-

leitende Fesseln angelegt. Selbst die größten Geister Frankreic
wie Corneille, Racine und Voltaire, mußten sie tragen;
letzteren fügten sich geschmeidig, ersterer hatte sich zunächst unwil
aufgelehnt, beugte sich aber nach der Verurteilung seines „Ci
durch die französische Akademie dem strengen Gebote gehorsc
und dichtete seit der Schöpfung des Horace (1640), von d
„Regeln" umstrickt, „regelrechte" Stücke in ununterbrochen
Gange. Als er dann am Abende seines Lebens die Summ
des Erreichten auch theoretisch ziehen wollte und glaubte, sei
Werke, die er in Anlehnung an die alten Muster geschaffen
haben wähnte, durch die Kunstlehre der Alten stützen zu könne
fand er sich freilich mit dem Geiste der Antike im Widerspruch
Wollte er aber nicht die Arbeit seines ganzen Lebens verdamme
so durfte er die Regeln der Alten nur soweit annehmen, al
sie seinen Werken entsprachen; das Widerstrebende mußte er i
Vollbewußtsein der Wucht seines Ansehens umdeuten. Er tha
dies in seinen berühmten drei Untersuchungen über die Tragödi
(Discours de la tragédie).

Gottsched vermochte diese Irrtümer seiner Vorbilder, de
französischen Klassizismus, nicht zu erkennen, obwohl sich selbst i
Frankreich Stimmen gegen die Unrichtigkeit der Corneilleschen
Doktrinen erhoben hatten: der Deutsche ahmte die Franzosen i
ihren Vorzügen und Mängeln nach, verpflanzte also die Un-
natürlichkeit und steife Regelmäßigkeit auf deutschen Boden. Doch
war es gerade Deutschland vorbehalten, in Erkenntnis des wahren
Geistes der Antike und in Anlehnung an Shakespeare, den Bann
zu brechen, den die Franzosen über ihre eigene Litteratur wie
über die aller anderen Völker geworfen hatten, welche dieselbe
nachahmten. Dieses konnte nur geschehen, wenn man der Natur
wieder zu ihrem ewigen Rechte gegen französische Unnatur und
Regelmäßigkeit verhalf. Die Schweizer Bodmer und Breitinger,
die Verfasser der „Bremischen Beiträge", die „Hallischen Dichter"
und alle, die aus eigener Kraft über Gottsched hinausstrebten,
wie Gellert, Weiße, Kronegk und besonders Liscow und der
talentvolle Pyra, begannen den Kampf. Doch alles dies war
nur leichte Plänkelei, gleichsam Vorpostengefecht! Die eigent-
liche Schlacht schlug Lessing, und auch er erst nach kleineren
Kämpfen. Seine siegreiche That war die Schöpfung der Ham-
burgischen Dramaturgie.

§ 3. Das Hamburger Unternehmen und seine maßgebenden Persönlichkeiten. Lessings Berufung.

Vor der Gründung des Hamburger Unternehmens, d. h. vor der Schaffung eines Nationaltheaters, liefen zwei Strömungen zuerst nebeneinander her: eine theoretische und eine praktische; als sie sich vereinigten, kam jenes zustande. Die theoretische Richtung vertritt Joh. Frd. Löwen (geb. 1729, studiert in Göttingen die Rechte, dann ohne Subsistenzmittel will er sich in Hamburg durch schriftstellerische Thätigkeit eine Stellung gründen, unterstützt Schönemann dort bei dem Zusammenbruche seiner Verhältnisse, verheiratet sich mit dessen Tochter, erhält 1757 in Schwerin eine Sekretärstelle, bis 1767 dort ansässig), ein Mann, der stets für das Theater begeistert war und viel über dasselbe schrieb, namentlich eine „Geschichte des Theaters“ (1761, im IV. Bande seiner Werke). Durch Joh. Elias Schlegel (vgl. über ihn die „Ankündigung“), welcher es zuerst klar und bündig aussprach, daß das Theater „ständig“ sein und man den Schauspielern die Sorge, „auf Verlust und Gewinn“ zu arbeiten, abnehmen müsse, angeregt, mahnte Löwen in der „Vorrede“ zu seinen „theatralischen Schriften“ (Bd. IV, 1766), ein solches Theater zu gründen, da es nicht bloß Vergnügen bereite, sondern auch den Geschmack verfeinere und die Sittlichkeit hebe. Als Ackermann in Hamburg dem Ruine entgegengieng, hielt Löwen den Zeitpunkt für gekommen, einzugreifen und darauf zu drängen, aus der Hamburgischen Bühne eine Theatralpachtung zu machen, die Prinzipalschaft aufzuheben, ferner in Verbindung mit einer zur Hebung des künstlerischen Sinnes unter den Schauspielern zu errichtenden Theaterakademie ein Nationaltheater zu gründen; endlich verlangte er, daß man das sittliche Niveau des Schauspielerstandes hebe. Freilich Löwens Vorgehen gegen Ackermann (er bediente sich anonymer Schriften) war nicht lobenswert; doch legte er die Mine, die sich entzündete, als von der anderen Seite, der praktischen, ein Funke hineinfiel. Dies geschah durch die Schauspielerin Frau Hensel, welche ihren Verehrer, den Kaufmann Abel Seyler, ebenso dessen Kompagnon J. M. Tilemann und A. S. Bubbers, einen Tapetenhändler, der aber selbst einmal aus Neigung Schauspieler bei der Schönemannschen Truppe gewesen war, bewog, mit anderen gleichgesinnten Freunden (es wurde ein Konsortium von 12 Hamburger Kaufleuten gebildet)

und in Verbindung mit Löwen als Theoretiker ein ständi
Theater im Sinne des letzteren einzurichten. Man schlug Ac
mann vor, das neue von ihm (i. Jahre 1765) erbaute Thea
an die Gesellschaft zu verpachten. Er gieng gern darauf ein u
verpachtete dasselbe von Fastnacht 1767—1777 für 1000 Spezi
dukaten (10000 Mk.) jährlich; die gesamte Garderobe wurde (f
ohngefähr 24000 Mk.) ebenfalls überlassen. Löwen wurde a
artistischer Direktor mit einem ansehnlichen Gehalte angestellt u
veröffentlichte noch im Spätherbst 1766 eine „Vorläufige Na
richt von der auf Ostern vorzunehmenden Veränderung d
Hamburger Theaters". Hierauf siedelte er nach Hamburg übe
Diese Ankündigung war ein Fehler, da Löwen den Mund z
voll nahm und die Erwartungen aufs höchste spannte. Au
wurde auf die tüchtige Kraft des Direktors besonders aufmerksa
gemacht; als sich dann herausstellte, daß dies Löwen selbst wa
regnete es einen Hagel von Pasquillen. Bald zeigte sich auc
im Verlaufe des Unternehmens, daß Löwen seiner Aufgabe ga
nicht gewachsen war, eher wohl bezüglich der Auswahl der Stück
als hinsichtlich der an sich schon sehr mißlichen Aufgabe de
Rollenverteilung unter die Schauspieler, weil er selbst nie aus
übender Künstler gewesen war und sich daher öfters Mißgriff
zu schulden kommen ließ, indem er auf die rollen- und ränke-
süchtige Frau Hensel, die den größten Einfluß hatte, zu weit-
gehende Rücksicht nahm. Daher urteilt ein Zeitgenosse (Meyer,
Friedr. Ludw. Schröder, I, S. 180 f.) mit Recht von ihm:
„Löwen stand weder über seiner Zeit noch unter ihr. Er hat
wenig und nichts Bleibendes für die Bühne geschrieben, über
sie, was einen denkenden und gebildeten Beobachter verrät. Ein-
sicht und guter Wille lassen sich ihm nicht absprechen, Kraft und
Ansehen wurden ihm versagt."

Im Vereine mit Löwen wurde im Frühjahre 1767 das
Äußerliche des Unternehmens geordnet, namentlich brachte Bubbers
durch mehrfache Reisen eine ansehnliche Truppe zusammen. Das
Haus selbst war neu und zweckmäßig, die Dekorationen ebenfalls
neu und von bestem Geschmacke.

Das Hauptverdienst aber, welches sich die Unternehmer er-
warben, bestand in der Berufung Lessings. Freilich nicht als
Theaterdichter, wie man beabsichtigt hatte — er lehnte es als
seiner unwürdig ab, Theaterstücke auf Bestellung zu schreiben —,
wohl aber als Rechtskonsulent mit dem für damalige Verhältnisse

beträchtlichen Gehalte von 800 schweren Thalern (= 3200 Mk). Erst infolge späterer Abmachungen übernahm Lessing die Aufgabe, für das deutsche Nationaltheater, wie es geplant wurde, ein ständiger Berichterstatter zu sein: „man wollte bei ihm (vgl. Erich Schmidt, Lessing, II, 1 S. 17) eben das nutzen, was ihm die regelmäßige Tagesarbeit als Theaterdichter verbot, die Kritik." So entstand der Plan zur Dramaturgie. Daß Löwen sich gern und willig dem größeren Geiste Lessings unterordnete, zeigt ohne Zweifel, daß er, bei aller Eitelkeit im einzelnen, doch mit wahrer Begeisterung für das ganze Unternehmen erfüllt war.

§ 4. Lessings damalige Verhältnisse. Seine Übersiedlung nach Hamburg.

Trotzdem Lessing durch die „Litteraturbriefe" und den mit der Jahreszahl 1766 erschienenen „Laokoon" zu hohem Ruhme gelangt war, übertrug ihm Friedrich der Große, als die Stelle des Bibliothekars an der Kgl. Bibliothek zu Berlin 1766 frei geworden war, dieselbe nicht, wenngleich Lessings Freunde und auch der sonst bei dem König viel vermögende Oberstlieutenant Guichard (bekannter unter dem Namen Quintus Icilius) eifrig für ihn Fürsprache einlegten. Der König hatte seit dem unliebsamen Vorfalle (1751) zwischen Voltaire und Lessing (scheinbare Indiskretion, die der junge Lessing mit einem Exemplare des damals noch nicht ausgegebenen Werkes Voltaires „Siècle de Louis XIV" durch Vergeßlichkeit verschuldet hatte) gegen Lessing eine Abneigung gefaßt und übertrug die Stelle, welche Winckelmann abgelehnt hatte, lieber einem ganz unbedeutenden Franzosen, Pernety mit Namen, als dem Verfasser des Laokoon! Als daher Löwen durch Nicolai im November 1766 Hamburgs wegen bei Lessing anfragen ließ, fand er bei dem tiefgekränkten Manne, der seitdem einen Widerwillen gegen Berlin faßte, das willigste Gehör. Und doch vollendete Lessing noch „Minna von Barnhelm", die klassischste Lobdichtung, die je auf Friedrich den Großen geschrieben ist! Nachdem Lessing im Dezember 1766 sich erst selbst in Hamburg umgesehen hatte, nahm er, weil die Verhältnisse ihm zusagten, mit den bitteren Worten (St. 101—104) an: da er gerade müßig am Markte gestanden habe, sei er, als man ihn von Hamburg gerufen, hingegangen, da ihn niemand anders habe dingen wollen. Trotz dieser Worte, die ihm die Verbitte-

rung eingegeben hatte, lag der innere Grund seiner Ber
willigkeit wohl darin, daß er sich in seinen Plänen und Gedan
hinsichtlich der Reform des deutschen Theaters vielfach mit Lön
berührte und gleich ihm enthusiastisch hoffte, daß mit dem Ha
burger Unternehmen eine neue Kunstepoche für Deutschland a
brechen werde. Daher lehnte er auch ab, nach Kassel als Profess
der Archäologie und Inspektor der Kunstsammlungen zu geh
ein Amt, das ihm doch für alle Folgezeit eine sorgenfreie Leben
stellung gesichert hätte. In der ersten Woche des April 17
reiste er von Berlin nach Hamburg ab, so eilig, daß er ni
einmal von seinem Bruder Karl in Berlin Abschied nahm;
seinem ersten Briefe von Hamburg aus (vom 21. April 176
entschuldigte er sich deshalb mit den für ihn charakteristisch
Worten: „Alles, was Brüder einander bei ihrem Abschiede z
sagen haben, versteht sich unter uns beiden von selbst."

---

§ 5. Lessings Leben in Hamburg.

Welche Pflichten Lessing in seiner Stellung in Hambur
oblagen, läßt sich aus den vorhandenen Nachrichten nicht meh
sicher feststellen, wahrscheinlich hatte er jedoch über das Engage
ment der Schauspieler zu korrespondieren u. a. mehr äußerliche
Schriftwesen zu besorgen. Hauptsächlich aber hatte er sich er
boten, und dies war ihm von den Unternehmern auch ger
übertragen worden, eine eingehende Theaterkritik zu liefern
Freilich kam er dadurch in eine schiefe Stellung zu den Künstlern
Seine Kritik erschien nicht unabhängig, weil er als Konsulent
gewissermaßen mit zur Verwaltung gehörte, auf deren Koster
die Herausgabe der Dramaturgie doch geschah; so trug seine
Kritik das Gepräge der Amtlichkeit, und die Unternehmer ge-
rieten mit der Empfindlichkeit der Schauspieler bald in Kollision.
Ein hervorragendes Mitglied der Truppe, Frau Mecour, hatte
sich die Kritik von vornherein verbeten, und Frau Hensel, als
ihre Rollensucht leise, aber nicht mißverständlich getadelt wurde,
brachte es dahin, daß Lessing vom 25. Stücke an überhaupt eine
Beurteilung der Schauspieler aufgab. Jene war es auch, die
eine förmliche Verschwörung gegen Lessing in Scene setzte, indem
sich die Schauspieler über die Abgerissenheit der Bemerkungen
Lessings beklagten; derselbe wohne nie der ganzen Aufführung
bei, bilde vielmehr aus kurzem Zuschauen sich sein Urteil. Wenn

dieses auch richtig sein mochte, so sah Lessing doch mit wenigen Blicken mehr als andere in stundenlangem Zuschauen, und selbst seine abgerissenen Bemerkungen waren von einem Vollgehalte, der die längsten Abhandlungen überflüssig machte. — Nach Lessings eigenen Worten glaubte er in Hamburg ein Abkommen getroffen zu haben, das ihm auf einige Jahre ein ruhiges und angenehmes Leben verspräche. Zu gleicher Zeit unternahm er es, mit Joh. Christoph Bode eine Druckerei und Buchhandlung zu gründen, welche, im Gegensatze zu den kaufmännisch betriebenen, den Verfassern einen Anteil an dem Gewinne gewähren sollte, den ihre Bücher abwerfen würden. Es genüge hier die Bemerkung, daß der gegen den Rat des geschäftskundigen Nicolai unternommene Plan nicht nur nichts einbrachte, sondern Lessing selbst schwere Geldopfer auferlegte: die andere Hamburger Enttäuschung! Beachtenswert ist nur, daß in dieser Offizin die Dramaturgie gedruckt wurde; Zensurfreiheit hatte Lessing für sie vergeblich nachgesucht. Seine Wohnung nahm Lessing bei dem Kommissionsrat J. F. Schmidt im alten Giebelhause auf dem Brook, einer Straße im südlichen Teile Hamburgs. Er gefiel sich bei diesen gemütvollen Leuten (Schmidt war ihm „ein zuverlässiger Berater in den neuen Verhältnissen und als Übersetzer für die Bühne“ wert), daß er im Herbst 1767 mit ihnen „in das Michaelikirchspiel zog“ und die ganze Zeit seines Hamburger Aufenthaltes wahrscheinlich bei ihnen wohnen blieb, da er Schmidt noch in einem Briefe vom 25. August 1769 seinen „Wirt“ nennt, und bereits am 17. April 1770 verließ er Hamburg.

Hamburger Bürger ist Lessing nicht geworden, auch von seinem Privatleben in Hamburg wissen wir nur wenig. Durch seinen Wirt Schmidt und dessen lebensfrohe Gattin in ihren Freundeskreis eingeführt, verkehrte er mit mehreren Familien, darunter mit dem derb-drastischen Münzmeister Knorre, mit Joh. Georg Busch, dem Stifter der ausgezeichneten Handelsakademie, und mit dessen Schwager, dem Kaufmann Schwalb, der eine schöne Gemäldesammlung besaß; ferner „in einem reichen und gemischten Zirkel geistreicher Männer und Frauen“, unter Gelehrten und Künstlern, Schauspielern und Kaufleuten, mit dem Rektor des Johanneums Joh. Samuel Müller, mit dem bekannten Pädagogen Basedow, mit dem Hannoverschen Postdirektor Meyer (dem Vater des späteren Biographen des großen Schauspielers Schröder), mit dem Dichter Matthias Claudius,

mit dem Hauptpastor und Senior Goeze, dessen kernige u
tüchtige Streitnatur Lessing zusagte, und seinem theologisc
Widerpart, dem freisinnigen Pastor Alberti, auch mit d
Kapellmeister K. Ph. Emmanuel Bach, dem zweiten Sohne
großen Bach, der seit 1768 Musikdirektor und Kantor
Johanneum war, mit dem Komponisten Finazzi, dem als fe
fühlenden und klugen Mann von ihm geschätzten Juden Mo
Wessely, endlich auch vorübergehend mit Klopstock, als dieser
Juli 1767 aus Dänemark auf Besuch nach Hamburg kam. A
liebsten aber weilte Lessing in zwei Häusern, in dem des Pr
fessors am Johanneum Herm. Samuel Reimarus, dem berühmt
Verfasser der „Wolfenbütteler Fragmente“, mit dessen Sohne Jo
Albert Hinrich, einem weitgereisten und tüchtigen Arzte, un
dessen Tochter Margarete Elisabeth er auch nach des Vate
Tode, der am 1. März 1768 erfolgte, ein nie unterbrochen
oder getrübtes Freundschaftsverhältnis bewahrte, und im Hau
des Seidenfabrikanten König, dessen Gattin Eva geb. Hahn au
Heidelberg bekanntlich nach Königs Tode (Sommer 1769) spät
in Wolfenbüttel Lessings Gattin wurde.

So ließ Lessing keine Seite des reichen Hamburger Leben
unbeachtet. Denn auch den dortigen Werken der Malerei sowoh
in Privatsammlungen (z. B. des Bürgermeisters Greve) als i
Gotteshäusern wandte er seine Aufmerksamkeit zu. Nicht minde
schenkte er dem Volksdialekte, dem niedersächsischen, mit seine
abweichenden Formen und Wörtern, verständnisvolle Teilnahme,
wie aus dem 28. Stücke der Dramaturgie hervorgeht, wo e
eine plattdeutsche Stelle aus der Krügerschen Übersetzung des
„Bauers mit der Erbschaft“ anführt.

Als das Hamburger Unternehmen scheiterte, holte Lessing
einen alten Plan wieder vor, nach Italien zu reisen. Er könne,
schreibt er am 28. September 1768 an Nicolai, in Hamburg
nicht für 800 Thaler, in Rom aber für 300 Thaler des Jahres
leben; so viel besitze er noch, um ein Jahr dort zu leben; und
wenn es einmal zu hungern und zu betteln gelte, so geschehe das
in Rom lustiger und erbaulicher als in Deutschland. So sprach
der Dichter der „Sara“ und „Minna“, der Verfasser der „Litteraturbriefe“ und des „Laokoon“, als seine „Dramaturgie“, die
ganz Deutschland begierig las, sich dem Abschlusse näherte, und
die „antiquarischen Briefe“ bereits begonnen waren, weil ihn
das undankbare Vaterland hungernd und bettelnd in die Fremde

ziehen lassen wollte. Doch blieb Deutschland diese große Schmach erspart. Wie später in Weimar „der Genius bewirtet“ wurde, so war es auch dieses Mal ein mitteldeutscher Fürstenhof, der die deutsche Muse, als sie von „des großen Friedrich Throne“ „schutzlos und ungeehrt“ gieng, bei sich aufnahm und ihr eine Heimstätte schuf: der Herzog von Braunschweig berief Lessing als Bibliothekar nach Wolfenbüttel. Am 17. April 1770 begab er sich, da Kränklichkeit ihn bis dahin in Hamburg zurückgehalten hatte, in die neue Heimat, die ihm bis zu einem frühzeitigen Tode zur bleibenden werden sollte.

---

§ 6. Der Verlauf des Hamburger Unternehmens. Repertoir. Die Schauspieler. Das Unternehmen mißglückt.

Löwen hatte mit seiner „Nachricht“ die Erwartungen des Publikums aufs höchste gespannt. Als daher das Theater am 22. April 1767 mit Kronegks Trauerspiel „Olint und Sophronia“ eröffnet wurde, strömte das Publikum, durch den Reiz der Neuheit mächtig angelockt, so zahlreich hinein, daß alle Räume gefüllt waren. Bald aber wurde man der regelmäßigen Stücke überdrüssig. Unklugerweise hatte man auch das damals recht beliebte Ballet abgeschafft, weil Frau Hensel sich einer Nebenbuhlerin, der in Hamburg beliebten Demoiselle Karoline Schulz, dadurch entledigte; auch der geniale junge Schröder, Ackermanns Stiefsohn, der damals im Ballete besonders glänzte, blieb zuerst fern: er verließ Hamburg und gieng zum Theaterprinzipal Kurz nach Mainz. Als Frau Hensel ihren Zweck erreicht hatte, ließ man das Ballet wieder zu; freilich zu spät. Ebenso schadete es dem Unternehmen, daß Lessing mit seiner Kritik der Schauspieler nicht durchdringen konnte, vielmehr dieselbe ganz einstellte.[1]) Auch Löwen kam bald zu den eitlen Schauspielern in eine schiefe Stellung. Zwar wird er schwerlich Ekhof einen Rat oder eine Weisung erteilt haben, aber kein Mitglied der Gesellschaft hielt sich für zu schlecht, dem, welchen

---

1) Die „Hamburger Unterhaltungen“, welche Lessing zu Liebe ihre Theaterberichte eingestellt hatten, nahmen dieselben wieder auf, und zwar in scharfer Tonart (vgl. Erich Schmidt, Lessing, II, 1 S. 69); der ungenannte Recensent war Löwen (vgl. Briefe deutsch. Gelehrt. an Klotz, herausgegeben von Hagen, S. II S. 8), der bekanntlich Ackermanns erbittertster Feind war.

ein Ekhof übersah, seine Stelle zu verleiden, so daß Löwe
bald seine Stellung als artistischer Direktor niederlegte; Lessin
übernahm dieselbe nicht. So kam es, daß letzterer bereits a
22. Mai 1767 (also nur einen Monat nach Beginn der Vo
stellungen!) vertraulich und schon Schlimmes ahnend an seine
Bruder Karl nach Berlin schrieb: „Mit unserem Theater gehe
eine Menge Dinge vor, die mir nicht anstehen. Es ist Uneinig
keit unter den Entrepreneurs, und keiner weiß, wer Koch ode
Kellner ist.“ Dazu kam, daß Ackermann, der frühere Prinzipal
bei der Truppe blieb; und da man mit der Bezahlung de
Pachtzinses unordentlich verfuhr, so gab es bald unliebsam
Weiterungen, und Ackermann erhielt Gelegenheit, sich in di
Leitung mit einzumischen; viele Schauspieler, welche früher be
ihm gewesen waren, standen dann auf seiner Seite. Der leicht-
sinnige Seyler, dessen Kasse die Bezahlung der Garderobe und
des ersten halbjährigen Pachtes leer gemacht hatte, sorgte für die
Zukunft des Ganzen wenig, bewirtete aber den größten Teil
der Gesellschaft öfters recht verschwenderisch. Am meisten jedoch
schadete dem Unternehmen der damalige Geschmack: das große
Publikum fand noch immer mehr Gefallen an Hanswurstiaden
und Spektakelstücken als an regelmäßigen Bühnenwerken. Bald
blieb daher das Haus leer, und nur „ein Häuflein geschmack-
voller Kenner und Schauspielfreunde, Gelehrte und Kaufleute“
besuchten ständig das regelmäßige Schauspiel. Mit einem solchen
Besuche konnten allerdings die Kosten nicht gedeckt werden.

Das Repertoir nennt Schütze, der Verfasser „der Ham-
burgischen Theatergeschichte“ (1794 erschienen), mit Recht unan-
fechtbar. Wir stellen hier zuuächst die Stücke zusammen, welche
Lessing in der Dramaturgie als gespielt bespricht.[1])

I. Französische Stücke, welche meist in den besten und neuesten Übersetzungen gegeben wurden:

1) Brueys und Palaprat, Der Advokat Patelin, L. (14).
2) Cérou, Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter, L. (14).
3) P. Corneille, Rodogune, T. (29).
4) Th. Corneille, Graf Essex, T. (22).

1) L. bedeutet Lustspiel, T. Trauerspiel, W.-L. Weinerliches Lust-
spiel, die beigesetzte Zahl das Stück der Dramaturgie.

5) Destouches, Der poetische Dorfjunker, L. (10).
6) Destouches, Das unvermutete Hindernis, L. (13).
7) Destouches, De rverheiratete Philosoph, L. (12).
8) De Belloy, Zelmire, T. (18).
9) Diderot, Der Hausvater, L. (84).
10) Favart, Soliman II, L. (33).
11) Frau Graffigny, Cenie, W.=L. (20).
12) Gresset, Sidney, L. (17).
13) L'Affichard, Ist er von Familie? L. (17).
14) Le Grand, Der sehende Blinde, L. (83).
15) Le Grand, Der Triumph der vergangenen Zeit, L. (5).
16) Marivaux, Der Bauer mit der Erbschaft, L. (28).
17) Marivaux, Die falschen Vertraulichkeiten, L. (18).
18) Marivaux, Der unerwartete Ausgang, L. (73).
19) Molière, Die Frauenschule, L. (53).
20) Nivelle de la Chaussée, Melanide, W.=L. (8).
21) Nivelle de la Chaussée, Die Mütterschule, L. (21).
22) Quinault, Die coquette Mutter, L. (14).
23) Regnard, Demokrit, L. (17).
24) Regnard, Der Spieler, L. (14).
25) Regnard, Der Zerstreute, L. (28).
26) Saintfoix, Der Finanzpachter, L. (20).
27) Saintfoix, Das Orakel, L. (73).
28) Voltaire, Die Frau, die Recht hat, L. (83).
29) Voltaire, Das Kaffeehaus, L. (12).
30) Voltaire, Nanine, W.=L. (21).
31) Voltaire, Merope, T. (36).
32) Voltaire, Semiramis, T. (10).
33) Voltaire, Zaire, T. (15).

II. Aus dem Englischen:

34) Addison, Das Gespenst mit der Trommel, von Destouches bearbeitet, übersetzt von Frau Gottsched in Anlehnung an das englische Original, L. (17).

III. Deutsche Stücke;

35) Cronegk, Olint und Sophronia, T. (1).
36) Gellert, Die kranke Frau, L. (22).
37) Frau Gottsched, Die Hausfranzösin, L. (26).
38) Heufeld, Julie, L. (8).

39) Hippel, Der Mann nach der Uhr, L. (22).
40) Krüger, Herzog Michel, L. (83).
41) (Kurz), Die Gouvernante, Singspiel (13).
42) Lessing, Der Freigeist, L. (14).
43) Lessing, Der Schatz, L. (9).
44) Lessing, Miß Sara Sampson, T. (13).
45) Löwen, Das Rätsel, L. (29).
46) (Löwen), Die neue Agnese, L. (10).
47) Pfeffel, Der Schatz, Schäferspiel (14).
48) Romanus, Die Brüder, L. (70 u. 96).
49) J. E. Schlegel, Die stumme Schönheit, L. (13).
50) J. E. Schlegel, Der Triumph der guten Frauen, L. (52
51) Chr. Fel. Weiße, Amalia, L. (20).
52) Chr. Fel. Weiße, Richard III., T. (73).

Von den 52 Stücken waren also 33 französische Bühnen werke, und zwar 24 Lustspiele — darunter je drei von Destouches Marivaux und Regnard, zwei von Voltaire, je eins von Molièr und Diderot —, sechs Trauerspiele — darunter eins von P. Cor neille und drei von Voltaire —, endlich drei weinerliche Lust spiele; ferner findet sich ein Stück aus dem Englischen, endlic 18 deutsche Stücke, und zwar 13 Lustspiele — darunter dre von Lessing, zwei von Joh. El. Schlegel, je eins von Geller und Frau Gottsched —, drei Trauerspiele — darunter Mi Sara Sampson von Lessing —, endlich je ein Schäfer- und ei Singspiel.

Nehmen wir das Repertoire der Stücke hinzu, welche weiterhin gespielt wurden, so finden wir teils dieselben Namen wie oben, teils andere, meist aber die besten, welche jene Zeit kannte: Lessings „Misogyn“ und vor allen „Minna von Barnhelm“, die öfters gegeben wurde, Voltaires „Mahomet“, Molières „Geiziger“, Schlegels Trauerspiel „Canut“ und „Hermann“, Weißes „Romeo und Julie“ und „Eduard III.“, Rousseaus „Irrungen“, Goldonis „Lügner“, „Verstellter Kranker“ und „Schlaue Witwe“, Saintfoix' „Die vollkommenen Verliebten“, u. a. Vermißt der Kenner auch manche bessere Stücke, so konnte das Hamburger Publikum doch im ganzen zufrieden sein.

Dazu kam eine treffliche Schauspielergesellschaft, welche man mit vollem Rechte die beste ihrer Zeit nennen kann. Das

Personal setzte sich bei der Eröffnung der Bühne, außer dem Direktor Seyler, dem technischen Leiter Löwen, dem Dramaturgen und Rechtskonsulenten Lessing[1]), aus folgenden Schauspielern zusammen:

Damen: Ackermanns Töchter Dorothea und Charlotte, Frau Böck, Demoiselle Felbrich, Frau Garbrecht, Frau Hensel, Frau Löwen (mit Töchterchen), Frau Mecour, Frau Merschy, Frau Schmalz, Therese Schulz und Frau Witthöfft mit Tochter. Später kamen noch hinzu Frau Brandes, Frau Renouard und Frau Waizhöfer, während Therese Schulz (zum Unterschied von Karoline Schulz die „Berliner Schulzin" genannt) bald ausschied, ebenso Frau Witthöfft, Frau Schmalz, Frau Garbrecht und Demoiselle Felbrich, denn das Theater war „überflüssig mit Frauenzimmern versehen." Herren waren: Ackermann, Böck, Borchers, Ekhof, Garbrecht, Günther, Hensel, Merschy, Renouard, Schmalz, Witthöfft; später kamen noch hinzu der Tänzer Barzanti, ferner Brandes, Meyer, Lambrecht, Hempel, Schulz, Koch, Waizhöfer und der junge Schröder.

Es war eine auserlesene Gesellschaft, welche zusammengekommen war, durch Sterne ersten Ranges wie Ekhof und Frau Hensel ausgezeichnet, welche die jüngeren durch Rat und That fördern konnten. Auch Lessing ist voll Anerkennung, und es seien die Stellen zusammengestellt, wo er von den einzelnen spricht. Zunächst von Ekhof als

1) Evander in Cronegks Olint und Sophronia: St. 2—4,
2) Marquis in Nivelle de la Chaussées Melanide: St. 8,
3) Baron in Heufelds Julie: St. 9,
4) Patelin in Brueys und Palaprats Advokat Patelin: St. 14,
5) Orosman in Voltaires Zaire: St. 16,
6) Sidney in Gressets Sidney: St. 17,
7) Dorimond in Frau v. Graffignys Cenie: St. 20,
8) Graf Essex in Th. Corneilles Graf Essex: St. 25.

1) Wie die Zeitgenossen die Stellung Lessings auffaßten, geht aus einer amtlichen Zuschrift des preußischen Ministers Grafen Fink v. Finkenstein an den preußischen Ministerresidenten v. Hecht in Hamburg hervor, welche Danzel-Guhrauer, 2. A. v. Maltzahn u. Boxberger, II S. 646 aus d. Preuß. Staatsarchiv zu Berlin mitteilen; Lessing wird hier als „Schauspieldirektor" bezeichnet.

Das Herrlichste, was an Ekhof gerühmt wurde, war se Organ, welches an donnernder Macht, Zartheit und Wohllaut seine gleichen auf der deutschen Bühne noch nicht gefunden hatte, un das er mit dem tiefsten Kunstverständnisse zu gebrauchen wußt auch führte er in das Lustspiel den ungezwungenen Unte haltungston ein, sowie er im Leben unter Leuten von Erziehun herrscht. Devrient, der Geschichtsschreiber des deutschen Theater (Bd. II, S. 124. 179—180. 251—252. 260), nennt mit Rech die Übereinstimmung Lessings mit Ekhof großartig: „beide vo derselben Wahrheitsliebe, von gleichem Eifer für Einführun volkstümlicher Natürlichkeit und Einfalt, wurde Ekhof durch de unendlich größeren Geist Lessings geleitet, und alles, was diese gedacht und gewollt, trat in Ekhof, und nur in ihm, voll- kommen in die künstlerische Erscheinung. Sie waren fürein- ander geschaffen." So sind sie die Stifter der eigentlich deutschen Schauspielkunst geworden: wie Lessing die deutsche Litteratur von dem Banne der Abhängigkeit von Frankreich befreite, so hat Ekhof im Trauerspiele „dem deutschen Worte und dem deutschen Geiste die ersten, für alle Zeiten entscheidenden Siege erfochten." [1]) Sie strebten eben beide idealisierte Natur an! In seinem Kreise suchte Ekhof auch durch eine sogenannte „Akademie", in welcher er Vorlesungen hielt, Wissen und Sitten der Schauspieler zu heben.

Von den Hamburger Schauspielern erwähnt Lessing noch folgende:

Ackermann als Geront in Destouches' „Verheiratetem Philosophen" (St. 12),

Böck als Theophan in Lessings „Freigeist" (St. 14),

Borchers als Antenor in der „Zelmire" von De Belloy (St. 19), endlich

Hensel und Merschy in der Rolle des Harlekin und des Bedienten in den „Falschen Vertraulichkeiten" von Marivaux (St. 18).

Das Damenpersonal zählte in Frau Hensel, Frau Mecour und Frau Löwen Schauspielerinnen ersten Ranges. Frau Mecour, welche sich, wie schon (§ 5 S. 10) erwähnt ist, von vornherein ausbedungen hatte, daß die Kritik von ihr schweige, können wir nur aus Gotters Nachruf beurteilen; danach muß ihr Spiel ein

1) Vgl. unten auch § 10 und § 14.

fein= und neckisch=komisches gewesen sein. Frau Löwen, die Tochter Schönemanns, eine zarte Erscheinung und liebenswürdige Künstlerin, wird gerühmt als Melanide in dem gleichnamigen Lustspiel von Nivelle de la Chaussée (St. 8), als Celiante in Destouches' „Verheiratetem Philosophen" (St. 12), als Frau Praatgern in Schlegels „Stummer Schönheit" (St. 13), als Orphise in Frau v. Graffignys „Cenie" (St. 20), endlich als Elisabeth in Thomas Corneilles „Graf Essex" (St. 25). Einmal wird Frau Böck, die Männerrollen vorzüglich spielte, als Manley in der „Amalia" von Chr. Fel. Weiße erwähnt (St. 20), weitaus aber nach dem Inhalte des Gesagten treten Frau Hensels Verdienste hervor; sie wird als Chlorinde in Cronegks „Olint und Sophronia" (St. 4), als Sara in Lessings „Miß Sara Sampson" (St. 13) und als Cenie in Frau v. Graffignys gleichbetiteltem Stücke (St. 25) besprochen. Zwar hat sie Lessing die Worte an der zuletzt genannten Stelle: „die Actrice ist für die Rolle zu groß" so übelgenommen, daß er seitdem schwieg, aber die Worte im Epilog (St. 101—104): „wir haben Schauspieler" u. s. f. sind eine strafende Rüge für die ränkevolle und eitle Schauspielerin, deren Talent freilich Lessing wie damals so noch später schätzte, als er am 25. Oktober 1772 an den Staatsrat v. Gebler in Wien schrieb, als man ihr die Rolle der Gräfin Orsina bei einer Vorstellun gder „Emilia Galotti" nicht gegeben hatte: „Ich bin kein persönlicher Freund von Madame Henselin, aber ich muß ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ich noch keine Actrice gefunden, die das, was sie zu sagen hat, mehr versteht und es mehr empfinden läßt, daß sie es versteht." —

Trotz dieser ausgezeichneten Truppe nahm der Theaterbesuch immer mehr ab; neidische und unverständige Menschen ließen dem Unternehmen nicht einmal seinen natürlichen Lauf, sondern hemmten hinterlistig jede gedeihliche Entwicklung. Das vermögende und angesehene Publikum, welches sich immerhin noch freundlich und wohlwollend verhielt, mußte sich in den öffentlichen Blättern, namentlich den „Hamburgischen Unterhaltungen", des Kaltsinns gegen die Kunst und des Undankes für das gebotene Gute beschuldigen lassen; die Folge davon war, daß sich viele vornehme Familien verletzt fühlten und sich nebst ihrem ganzen Anhange völlig vom Theater fernhielten. Die Zuschüsse ferner, welche von einzelnen reichen Kaufleuten teils gezahlt, teils in Aussicht gestellt waren, flossen immer spärlicher. So trat bald Geld=

mangel ein, das Schlimmste, was dem Unternehmen widerfahren konnte. „Uneinigkeit, Unfolgsamkeit, Widersetzlichkeit der Schauspieler“ folgte. So war das Unternehmen bereits im September 1767 dem Falle nahe. Lessing hatte das alles mit dem ihm eigenen Scharfblicke längst erkannt, und so erlahmte auch bei ihm frühzeitig die Arbeitsfreudigkeit. Als im Oktober 1767 die Kasse gänzlich erschöpft war, griff man zu den verkehrtesten Mitteln, um den drohenden Zusammensturz aufzuhalten, ja man wurde sich selbst untreu, indem man seit dem Herbste 1767 den Harlekin auf die Bühne zurückführte und damit das Palladium, unter dem schon Gottsched gekämpft hatte, Reinigung der Bühne von den burlesken Ungereimtheiten, von sich warf. Konnte ein Theater noch darauf Anspruch machen, als Nationaltheater zu gelten, d. h. Muster und Vorbild für die ganze Nation zu sein, welches das seit Jahrzehnten mühsam Errungene schnöden Geldgewinnes halber preisgab? Die Kluft zwischen den Aufführungen und den Kritiken Lessings wurde immer breiter und trennender. Es ist daher kein Zufall, daß Lessings Kritiken bloß bis gegen August (genau bis zum 28. Juli) 1767 gehen; denn selbst wenn der antiquarische Streit mit Klotz nicht hinzugekommen wäre, so würde er es doch nicht über sich vermocht haben, weiter zu recensieren. Sollte er etwa, um ein recht auffallendes Beispiel zu wählen, als am 20. November 1767 seine „Minna von Barnhelm“ von den trefflichsten schauspielerischen Kräften dargestellt war (Major: Ekhof, Minna: Frau Hensel, Wachtmeister: Ackermann, Franziska: Frau Mecour, Fürst: Hensel, Wirt: Borchers), worauf „Luftspringer ihre Kunst producierten“, diese schmachvolle Zusammenstellung besprechen? Er flicht deshalb, da er das Ende voraussah, bereits von der Mitte der Dramaturgie an längere theoretische Erörterungen ein, damit ihm der unliebsame Schritt erspart bleibe, das Verhältnis zu lösen; zuletzt klingt die Dramaturgie in langatmige Abhandlungen, allerdings tiefen philosophischen Gehaltes, aus, wahrscheinlich die Summe des Erkannten, das er in einem angekündigten, aber nicht ausgeführten Kommentare zu Aristoteles' Poetik niederzulegen beabsichtigt hatte.

Da man erkannte, das Theater würde sich im Winter 1767/68 nicht in Hamburg halten können, schloß man mit Voltaires „Mahomet“ am 4. Dezember 1767 die Vorstellungen, mit der ironischen Mahnung: „Ihr Deutschen, noch ein Wort:

vergeßt uns Deutsche nicht". Und das war nötig, weil in dem genannten Winter, während die Hamburger in Hannover mit Beifall und unter Zuspruch spielten, in Hamburg selbst eine französische Komödie und Operette, sogar eine Opera buffa und Intermezzenspiele gute Geschäfte machten.

Bedrängt von Gläubigern begann die Gesellschaft am 13. Mai 1768 ihre Vorstellungen in Hamburg von neuem; aber man begegnete wiederum Kühle beim Publikum. Die Streitigkeiten unter den Schauspielern hörten nicht auf, besonders zwischen Ekhof und dem neueingetretenen jungen Schröder. Dieser schloß damals mit Lessing einen innigen Freundschaftsbund, welcher bis zum Tode des Dichters ungetrübt fortbestand. Zu jenem Hader kamen (von Löwen, wie später erwiesen wurde[1]) anonyme Angriffe auf Ackermann. Derselbe wurde des Eigennutzes angeklagt, von dem er doch wahrlich frei war. Dadurch wurde er aber verstimmt, erhob warnend, dann tadelnd seine Stimme und verlangte Änderung gewisser Maßregeln, um seine finanziellen Ansprüche etwas sicher zu stellen. So gieng die einheitliche Leitung vollends verloren, und die Theaterkasse, stets leer, konnte selbst gegen die hervorragendsten Schauspieler ihre Verpflichtungen nicht erfüllen. Löwen legte damals seine Stellung nieder und zog nach Rostock, wo er bald darauf, am 23. Dezember 1771, starb; mit ihm verließ natürlich auch seine treffliche Gattin die Bühne. Auch über Lessing schreibt Löwen am 29. Dezember 1768 (an Klotz), daß „er sich von allen theatralischen Verbindlichkeiten losgemacht habe." [2]) So war man froh, daß Ackermann im September 1768 sich bereit finden ließ, das Schauspiel von Ostern 1769 an wieder zu übernehmen, und zwar unter recht entgegenkommenden Bedingungen. Bis in den November 1768 schleppt sich die Gesellschaft noch hin: am 28. November 1768 wurde die letzte Vorstellung gegeben. Die Truppe gieng dann wieder nach Hannover und zerstreute sich schließlich. In Hamburg aber übernahm Ackermann Ostern 1769 unter Beihilfe Schröders wieder — die Prinzipalschaft! „So war der Traum eines stabilen und würdigen Nationaltheaters vorüber",

1) Briefe deutscher Gelehrten an Klotz, herausg. v. Hagen, II S. 8, bekennt er sich selbst dazu.

2) Briefe deutscher Gelehrten an Klotz, herausg. v. Hagen, II S. 5.

sagt Devrient mit Recht. Doch hatte der Mißerfolg das Prinzip nicht zu erschüttern vermocht: die Hamburger Entreprise war der Vorläufer besserer Theaterzustände, in Hamburg und Wien unter Schröder, in Berlin unter Iffland und Ludwig Devrient, besonders aber in Weimar, als Goethe und Schiller den strebenden Künstlern würdige Stoffe zur Darstellung boten. Das Mißlingen selbst aber war äußerlich durch die ökonomischen und sozialen Fehler der Leitung, vor allem jedoch durch den Mangel an Geschmack, Patriotismus und thätiger Unterstützung, die man bei dem Hamburger Publikum jener Tage vergeblich gesucht hatte, hervorgerufen worden.

---

§ 7. Lessings Thätigkeit als Dramaturg. Ankündigung. Art der Herausgabe der Dramaturgie. Epilog.

Welche Thätigkeit Lessing als Dramaturg entfalten wollte, sprach er selbst in der „Ankündigung“ aus; ebenso äußerte er sich darüber in dem Schlußworte, hier allerdings mit dem Reflexe höchsten Unmutes.

Er geht von Löwens „vorläufiger Nachricht“ aus und stellt mit Befriedigung fest, daß die leitenden Gedanken, Befreiung der Schauspielkunst von dem Elende des Wanderlebens und damit Hebung und Förderung der Schauspieler in pekuniärer wie moralischer Hinsicht, allseitig mit Beifall aufgenommen seien. Mit scharfen Worten schreckt er die Kabalenmacher, von denen nach seiner Meinung dem Vorhaben Gefahr drohte, und bittet das Publikum, dem Unternehmen mit Gunst entgegenzukommen; Fleiß und Kosten werde die Unternehmung nicht scheuen, wenn nur Geschmack und Einsicht bei jenem vorhanden sei. Doch könne nur das urteilsfähige Publikum als wirklicher Richter gelten. Dieses werde nicht alle Verbesserungen auf einmal erwarten, besonders da die deutsche Bühne mehr eine verderbte als eine werdende sei. Darum solle die Dramaturgie die Kunst des Schauspielers wie des Dichters bei dem Bestreben, sich zu bessern, begleiten. Hinsichtlich der Dichtung komme es auf die Auswahl der Stücke an, und da es noch nicht viele Meisterwerke gebe, so müsse man sich öfters mit mittelmäßigen Stücken begnügen, die einesteils einzelne vorzügliche Stellen hätten, und aus denen man anderenteils lernen könne, Geringeres vom Besseren zu unterscheiden.

Mit der Kunst des Schauspielers müsse man streng verfahren; sei sie doch eine nur vorübergehende und je nach dem augenblicklichen Eindrucke auf den Zuschauer zu bemessen. Äußere Vorzüge, wie Anmut der Gestalt und umfangreiche Stimmmittel, seien zwar eine angenehme Beigabe, die Hauptsache aber sei doch, daß der Schauspieler mit, ja, wenn es nötig sei, für den Dichter denke.

Am Ende der „Ankündigung" verspricht er, das erste Stück der Dramaturgie am Anfange des nächsten Monats, also Mai 1767, zu liefern, damit, wie er hofft, die Urteile sich etwas klären könnten. Das erste Stück trägt denn auch das Datum des 1. Mai 1767. Der Druck wurde, wie schon erwähnt ist, in Lessings und Bodes Offizin besorgt; die Nummer kostete 6 Schilling (10 Pfennige), das Abonnement 5 Mark Hamb. (6 Mk.). Leider mußte Lessing bereits im August 1767 erfahren, daß ein Nachdruck erscheine; es war ihm dies doppelt unangenehm, da das Blatt auf Kosten des Unternehmens herausgegeben wurde, er also weder Gewinn hatte noch Verlust zu befürchten brauchte; wohl aber besorgte er, daß seine Auftraggeber Schaden nehmen, die Leser aber sich vielleicht um das ganze Werk bringen würden, falls nicht so viel Exemplare abgesetzt werden sollten, daß die Herstellungskosten gedeckt würden. Da Lessing fremdes Interesse verfocht, so stimmte er einen so scharfen Ton gegen den Nachdruck an, zu dem bald noch ein zweiter in Hamburg kam. Freilich ohne Erfolg. Auch erreichte er dadurch nichts, daß er die Art der Herausgabe mehrfach veränderte (St. 1—26 bis zu Anfang August 1767 einzeln, 27—31 bis Mitte August 1767 ebenfalls einzeln, 32—35 bis zum 8. Oktober 1767 zusammen, 36—82 bis Ostern 1768 einzeln, 83—104 bis Ostern 1769 zusammen), der schamlose Nachdrucker[1]) ließ sich nicht stören, und so schloß Lessing mit dem zweiten Bande ab, indem er nur die Vorstellungen der ersten

1) Endlich ist durch Wustmanns Bemühungen („Aus Leipzigs Vergangenheit", 1885, S. 236—249) der spätere Leipziger Verlagsbuchhändler Engelhard Benjamin Schwickert, damals Handlungsdiener der Witwe Dyk, als die fingierte Nachdrucksfirma „Dodsley und Compagnie" entlarvt worden; s. Redlich, Lessings Briefe, Nachträge und Berichtigungen, 1886 (Hempel S. 15), und Erich Schmidt, Lessing II, 2 S. 798.

52 Abende (vom 22. April bis 28. Juli 1767) besprach, trotzdem er sich mehrfach Notizen für weitere Besprechungen gemacht hatte; sie sind jetzt in seinem „Nachlasse" herausgegeben worden.

Die ungleichmäßige Entstehung hat aber auch dem Werke ihren Stempel aufgedrückt: die Behandlung ist ungleich, da er schon im August 1767 nach eigenem Geständnisse nur ungern an dem Buche arbeitete und daher oft Bedeutendes allzu knapp, Unbedeutendes weitläufig behandelte. Die Sprache, größtenteils in dem leichten und ungezwungenen Unterhaltungstone geschrieben, ist eine köstliche und frische Prosa, hütete sich jedoch nicht immer vor Ausdrücken des gewöhnlichen Lebens, kurz, die Dramaturgie ist (Erich Schmidt, Lessing II, 1 S. 125) „kein einheitliches, Stück für Stück ausgeglichenes, wohlberechnetes Kunstwerk; trockene Partieen folgen auf die lebendigsten, farblose auf die glänzendsten, schwerfällige auf die elegantesten." Das Ganze ist ein Torso: es mußte Fragment bleiben, da das Unternehmen in Hamburg scheiterte, und wegen der zwei Nachdrucke nicht einmal die Kosten gedeckt wurden. Mit bitterem Spotte erwähnt dieses Lessing in dem scharfen „Epiloge" (St. 101—104). Er wirft einen Blick auf das ganze Unternehmen, wie es sich jetzt übersehen ließ, gedenkt dabei seiner Berufung, lehnt dabei ebenso stolz als bescheiden den Namen eines Dichters ab, macht aber auf die hohe Bedeutung aufmerksam, welche die Kritik für das Theater hat. Doch konnte die Dramaturgie diese ihre Aufgabe nicht erfüllen! Hinsichtlich der Schauspieler nicht, deren eitle Empfindlichkeit diesen Teil seines Unternehmens vereitelt habe. Auch ebensowenig bezüglich der Stücke, da man nur solche sehen wollte, welche der französischen Dichtermanier entsprächen. So sei es nach und nach nötig geworden, das zu besprechen, was zu thun oder zu kennen notwendig, nicht, was geschehen sei. „Ich habe", meint Lessing, „die dramatische Dichtkunst und Aristoteles mehr vielleicht als irgend ein anderer studiert; auf die Regeln des griechischen Philosophen, die ich für wahr erkannt habe, gründe ich meine Kritik. Was kann ich dafür, wenn diese die Unzulänglichkeit der berühmtesten Muster der französischen Bühne darthun, indem sie beweisen, daß die Franzosen mit ihrer Regelmäßigkeit die Alten mißverstanden haben? Giebt es andererseits jetzt in Deutschland eine Strömung, die sich im Gegenteile, in gänzlicher Regellosigkeit,

gefällt, indem sie sich in verkehrter Weise an die Engländer anlehnt und den großen Shakespeare mißversteht, so ist der Kampf gegen diese ebenfalls notwendig." Alle die bitteren Beurteilungen, so schließt Lessing, die er habe erfahren müssen, besonders von Klotz und seinem Anhange, seien ihm gleichgiltig. Mit einer scharfen Verurteilung des schamlosen Nachdruckes endet das Werk.

Zweiter Abschnitt.

Inhalt der Dramaturgie.

§ 8. Lessing als Reformator der deutschen Litteratur. Seine Bestrebungen vor der Dramaturgie.

Das Hamburger Unternehmen war also mißglückt. Aber die Mühe war nicht verloren, da dem deutschen Volke etwas anderes geschenkt worden war, das in ungeahnter Weise weit über das hinausgieng, was man zuerst erstrebt hatte, — die Hamburgische Dramaturgie, das Werk, in welchem Lessing theoretisch als Reformator der deutschen Litteratur erscheint.

Jedoch nicht ohne mannigfache Vorbereitungen und vorhergehende Versuche, theoretischer wie praktischer Art, gieng Lessing daran, sein stolzes Werk zu vollenden. Es hieße ihn und sein ganzes Streben verkennen, wollte man diese Prometheusarbeit, durch welche der deutschen Litteratur der Lebensfunke eingehaucht wurde, in den Grenzen nur dieser einen Arbeit finden. Lessing hat sein ganzes Leben lang — und es war ein weiter und beschwerlicher Weg, den er gieng, so frisch und rüstig er auch am Morgen seines Lebens auszog — nur ein Ziel gekannt, dem all' sein Dichten und Trachten, all' sein Streben und Arbeiten zugewandt war: Deutschland eine nationale Litteratur zu geben. Er war aber ein Sohn seiner Zeit! Und deshalb war es nicht anders möglich, als daß er von dem französierenden Standpunkte Gottscheds ausgieng. Seine Jugendlustspiele (1747—1750) sind daher, so hoch sie auch über den meist elenden Machwerken seiner Zeitgenossen stehen, von diesen nur graduell und quantitativ, nicht materiell und qualitativ verschieden. Erst allmählich rang er sich los! Die ersten, noch zaghaften Schritte that er in den mit Mylius 1750 herausgegebenen „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“, in welchen er allerdings noch einen recht unreifen Standpunkt

einnahm, doch ist er sich schon darüber klar, daß, „wollte der Deutsche in der dramatischen Poesie seinem eigenen Naturell folgen, unsere Schaubühne mehr der englischen als der französischen gleichen würde.“ Und wunderbar! er lernte Shakespeare aus der Übersetzung kennen, die Mylius von den „Gedanken des Herrn von Voltaire über die Trauer- und Lustspiele der Engländer“ angefertigt hatte, und die Lessing in das 4. Heft seiner „Beiträge“ auf- und also in ihren Ergebnissen annahm! Doch ist ihm Voltaires „Semiramis“ bereits das unglücklichste Stück des Verfassers, und ebenso verurteilt er desselben Dichters Lustspiel „Nanine“, weil dessen Fabel sich besser zu einem bürgerlichen Trauerspiele eigne; ein solches läßt er schon gelten. Die beste Arbeit in den „Beiträgen“ ist seine „Abhandlung von dem Leben und den Werken des M. A. Plautus“ und seine Übersetzung der „Gefangenen“ dieses Dichters. Doch noch sind, wie Erich Schmidt (Lessing, I S. 161) mit Recht bemerkt, die „Beiträge“ soweit von der Hamburgischen Dramaturgie entfernt, daß Corneilles Kunstgriffe, sich mit den Einheiten betrügerisch abzufinden, hier freundlich bewillkommnet worden sind, während sie dort mit Recht höhnisch verworfen werden.

Eine selbständige Fortsetzung der „Beiträge“ ist die „Theatralische Bibliothek“ (1754—1758), in welcher er anfangs Shakespeare immer noch nicht zu würdigen weiß, aber sich schon gegen die rhetorische Tragödie der Franzosen auflehnt und zum Besseren hinlenkt durch seine „Abhandlungen von dem weinerlichen (ein von Lessing selbst geschaffenes Wort!) oder rührenden Lustspiele“ (St. 1) und durch die Fortsetzung seiner Studien in der Antike durch die Behandlung Senecas (St. 2). Einen weiteren Fortschritt in dieser Richtung bezeichnen seine Forschungen über Sophokles: „Leben des Sophokles“ (1760).

Ergänzend zum „weinerlichen Lustspiele“ gehört das „bürgerliche Trauerspiel“, und Lessing führte es durch seine 1755 erschienene „Miß Sara Sampson“ in die deutsche Litteratur ein; dadurch zeigte er, daß er sich von den Gottschedschen Theorieen, und das hieß von der französischen Tragik, frei gemacht hatte und befähigt war, „die Fundamente zum Neubau des nationalen deutschen Dramas zu legen“ (Schmitz, Programm von Wehlau 1884, S. 8). Denn bald darauf in dem Briefwechsel (1756—1757) mit seinem Freunde Nicolai, der ihn begann, und mit Mendelssohn, der ihn vertieft fortführte, finden

sich die ersten Spuren einer tieferen theoretischen Erkenntnis d
Dramas; hier beweist Lessing, daß durch das Trauerspiel in de
Zuschauer keine andere Leidenschaft rege gemacht werden kön
als das Mitleid: nicht Schrecken ist der Anfang, Bewunderu
aber das Ende des Mitleids; daraus ergiebt sich als Folgerun
daß die Bestimmung der Tragödie dahingeht, daß sie unse
Fähigkeit, Mitleid zu empfinden, erweitert, denn der mitleidigs
Mensch ist auch der beste Mensch. Da uns das Trauerspiel mi
leidig macht, macht es uns besser; es hat also einen moralische
Zweck. Die Komödie hat gleichfalls einen solchen Zweck, da si
uns das Lächerliche wahrnehmen lehrt, damit wir es vermeide
und so gesitteter werden. Beide aber verbinden mit diesem Nutze
das Vergnügen, das sie bereiten. Da man ferner nur mit gute
Personen Mitleid haben kann, so muß der tragische Held in
allgemeinen gut sein, aber kein Gott an Güte, den wir nu
bewundern: dann würde das Trauerspiel ein dialogisches Helden-
gedicht werden. Danach muß der tragische Held ein Mittel-
charakter sein, d. h. gut, aber nicht ohne eine gewisse Verschul-
dung, wie es schon Aristoteles behauptet hat; denn wäre er
lasterhaft, so verdiente er durch sein Verbrechen seine Leiden:
wir würden ihn also nicht bemitleiden. Litte er andererseits
unschuldig, dann würde uns sein Leiden nur mit Entsetzen und
Abscheu erfüllen. Richtig verdolmetscht hier Lessing bereits das
aristotelische Wort ‚phobos' nicht mit „Schrecken", sondern mit
„Furcht" (allerdings behielt er diese richtige Übersetzung nicht bei,
auch nicht anfangs in der Dramaturgie, in welcher er erst von
Stück 74 an das Wort „Furcht" ständig gebraucht), welche
Aristoteles mit „Unlust über ein bevorstehendes Übel" erkläre;
sie werde in uns erweckt durch alles, was, wenn wir es an
einem anderen sehen, Mitleid erwecke, und alles dasjenige erwecke
Mitleid, was, wenn es uns selbst bevorstehe, Furcht erwecken
müsse. Furcht sei also keine unmittelbare Wirkung des Trauer-
spieles, sondern eine reflektierte Idee, demnach müsse man nach
Aristoteles nur sagen: das Trauerspiel soll unsere Leidenschaften
durch Mitleid reinigen. Erweckt die Tragödie Mitleid, so erweckt
sie natürlich auch Furcht; diese aber äußert sich in dem Ent-
schlusse, diejenige Leidenschaft zu reinigen, die den Helden ins
Unglück stürzt, also bessert sie. Leider verficht Lessing in über-
raschender Weise zuletzt doch wieder den moralischen Endzweck
des Trauerspieles, während doch jedes Kunstwerk Selbstzweck

sein soll. Es ist daher erfreulich, daß gegenüber vielen dieser noch unentwickelten und zum Teil unerwiesenen Behauptungen Lessing bald darauf in den Briefen, die neueste Litteratur betreffend, (1759 ff. Jahr.) einen gewaltigen Fortschritt zeigt, namentlich in dem 16. und in dem noch berühmteren 17. Briefe, von dem man mit Recht gesagt hat (Zürn, Programm von Rastatt, 1891, S. 3), daß er das dramaturgische Programm enthalte, und daß „von ihm die Zeit der männlichen Reife Lessings datiere“ (Karl Biedermann, Deutschland im 18. Jahrhundert, II, 2, 2 S. 304), sowie im 63. und endlich im 81. Briefe. Nachdem Lessing im 16. Briefe die Grundsätze, welche noch heute für alle Kritik maßgebend sind, kurz und scharf hingestellt hat, beginnt er am Ende desselben ein Plänklergefecht gegen Gottsched wegen dessen Ungenauigkeit und Kritiklosigkeit. Im 17. Briefe folgt dann der eigentliche Kampf; die Schläge fallen hageldicht und so abgezählt, daß auf kurzem Raume fast die ganze Pathologie und Therapie für die damalige deutsche Litteratur zusammengedrängt erscheint. Hier spricht Lessing Gottsched jedes Verdienst für das deutsche Drama ab, weil seine Reform keine lebenskräftige Schöpfung hervorgebracht hat und auch nicht hervorbringen konnte, weil sie nicht auf nationalem Boden erwuchs; mit Schere und Kleister wußte jener zu hantieren, aus fremden Schnitzeln aber schuf er kein neues deutsches Theater, sondern nur ein französierendes; anstatt auf die Franzosen hätte er auf die Engländer, namentlich auf Shakespeare und dessen ideale Naturnachahmung, hinweisen sollen; der englische Geschmack sei der deutschen Denkart angemessener. Im 63. Briefe zeigt er, wie sich der Dichter zur Geschichte verhalten soll, endlich im 81. Briefe spricht er sich bitter über das deutsche Theater aus; auch über das gerade kritisierte Stück, Christ. Fel. Weißes mittelmäßige Tragödie „Eduard III.“, urteilt er sehr bezeichnend, daß seine Ökonomie die gewöhnliche der französischen Trauerspiele sei, an welchen wenig auszusetzen, aber selten auch viel zu rühmen sei.

Diesen Erkenntnissen entsprechend, die auf den ernsthaftesten Studien und auf dem angestrengtesten Nachdenken beruhten, erschließt sich für Lessing immer mehr das Richtige, sodaß er immer siegesfroher vorgeht, im Niederreißen sowohl als im Aufbauen. Während er an den „Litteraturbriefen“ schuf, arbeitete er an seinem (oben S. 27 erwähnten) Sophokles; noch 1759 erschien

der Philotas mit seiner antik einfachen Handlung und kam die Abhandlungen über die Fabel heraus,[1]) in denen er s von der ausschließlich moralischen Theorie der Dichtkunst befre und den Begriff Handlung, besonders der dramatischen, eingehe bestimmte. Dann übersetzte er das Theater des Hern Diderot (1760), weil dieser — „seit Aristoteles habe sich ke philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben!“ — in gleich Weise die Schwächen des französischen Theaters beurteilt, er al in ihm (von dem er noch in seinem Todesjahre rühmte, sei Geschmack würde ohne desselben Muster und Lehre eine gar andere Richtung genommen haben, vielleicht eine eigenere, abe doch schwerlich eine, mit der am Ende sein Verstand zufriedene gewesen wäre) einen Bundesgenossen im eigenen Lager der Feind der Franzosen, gefunden hatte, wie wir auch später bei der Dra maturgie sehen werden. Und kurz vor dem Beginne des Ham burger Unternehmens beschenkte er in Minna von Barnheln sein Volk mit dem ersten Drama von wirklich nationalem Gehalt endlich schuf er seinen Laokoon, in welchem er, namentlich wenn wir zum Ausgeführten das Geplante und nur als Entwurf Vorliegende hinzunehmen, Poesie und bildende Kunst schar scheidend, der Dichtkunst den höchsten Rang zuwies, „Shakespeare auf den Schild hob“ und „auch die lebendige Malerei des Schauspielers“ behandelte (Erich Schmidt, Lessing, II, 1 S. 61). Manches, was seine Stelle in dem geplanten, aber nicht ausgeführten dritten Teile gefunden hätte, hat er in der Dramaturgie niedergelegt, wie es auch schon oben (S. 20) bezüglich des Kommentars zum Aristoteles erwähnt ist.

Vom „Laokoon“ war der Schritt nicht weit zur Hamburgischen Dramaturgie, in welcher er als ein nie erreichter Lehrmeister auftrat, ein Werk, das der „Leitstern“ unserer ganzen folgenden Poesie wurde.

---

§ 9. Kritischer Standpunkt der Dramaturgie. Einteilung des Inhaltes derselben.

Es erscheint nötig an der Spitze des Inhaltes der Dramaturgie, wenn auch mit teilweisen Wiederholungen, den Standpunkt von Lessings Kritik im allgemeinen festzustellen, und zwar

1) Vgl. das vortreffliche Kapitel bei Erich Schmidt, Lessing I, S. 278ff.

so, wie er ihn selbst angiebt. Nach der „Ankündigung“ soll die Dramaturgie ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken enthalten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters als des Schauspielers thun wird. Verdienste und Mängel, je nachdem sie dem Dichter oder dem Schauspieler gehören, sind streng zu sondern; denn das Werk des Dichters bleibt, daher kann jeder Irrtum, ist er nur erst einmal bemerkt, wieder gut gemacht werden; hingegen ist das Urteil über die rasch vorübergehende Kunstleistung des Schauspielers schwerer. Habe ich mein Vorhaben erfüllt? fragt Lessing in dem Schlußstück und antwortet sich selbst so: Die Beurteilung der Schauspieler haben diese mir bald durch ihre unberechtigte Empfindlichkeit verleidet; den anderen Teil des Angestrebten aber hat sich das deutsche Publikum selbst verscherzt, weil es dem Unternehmen seinen freien Lauf zu lassen keine Geduld hatte. Ihnen, den unterthänigen Bewunderern der nie genug bewunderten Franzosen, gefiel nichts Deutsches! „Ich war also genötigt“, sagt Lessing, „anstatt der Schritte, welche die Kunst des dramatischen Dichters hier wirklich könnte gethan haben, mich bei denen zu verweilen, die sie vorläufig thun müßte, um sodann mit eins ihre Bahn mit desto schnellerem und größerem Erfolge zu durchlaufen.“ Mit solchen Absichten konnte Lessing allerdings kein „Goldoni“ des Hamburgischen Theaters werden, d. h. auf Bestellung Theaterstücke liefern, sondern er mußte sich begnügen, als man ihn zur Teilnahme an dem Hamburger Unternehmen aufforderte, nach Art der griechischen Didaskalien (d. i. Sammlungen aufgeführter Theaterstücke mit erklärenden Zusätzen) eine theatralische Zeitung zu schreiben, die D r a m a t u r g i e. Diese konnte allerdings, nach ihrer Anlage, kein dramatisches System enthalten, sondern oft nur Probleme, die dem Leser Anlaß und Stoff zum Denken gäben. Bei dieser Würde der Auffassung entfiel es natürlich, daß der Dramaturgist den Inhalt der Stücke in kleinen lustigen oder rührenden Romanen vortrug oder in seine Blätter Anekdoten über die Schauspieler aufnahm, sondern er mußte, wie er mit leichtverständlicher Ironie sagte, ernsthafte und trockene Kritiken über alte bekannte Sachen, schwerfällige Untersuchungen über das, was in der Tragödie sein sollte, mitunter sogar wohl Erklärungen des Aristoteles bringen; und, schließt er, „durch einige englische Stücke (Shakespeare!) wurde unser Gefühl aus seinem Schlummer geweckt.“ So wollte

also Lessings Kritik negativ die Bühne der Deutschen und Franzosen, was sie bedeutete und wie sie wäre, beleuchten, und positiv in Anlehnung an Aristoteles und mit Hinweis auf Shakespeare finden, was eine Tragödie sein soll und nicht sein soll. Es scheidet sich demnach der Inhalt der Dramaturgie in zwei Teile:

I) in einen negativen, welcher darthut:
   1) daß die deutsche Bühne auf Irrwegen sei und nicht so, wie sie begonnen, eine vollendete werden könne,
   2) daß auch die vielbewunderte französische Bühne weder nach Praxis noch nach Theorie als auf richtigen Prinzipien beruhend betrachtet werden könne.

Dieses ließ sich an die Besprechung der einzelnen Stücke, und zwar meist im ersten Teile der Dramaturgie, zwanglos anknüpfen. Mehr gesucht waren die Bausteine

II) des wichtigeren positiven Teiles. Dieser stellt die dramatischen Regeln dar, und zwar:
   1) im allgemeinen, namentlich mit Anlehnung an Aristoteles,
   2) mit Hinweis auf das Muster Shakespeares.

Dieser zweite Teil mußte sich daher mehr in langatmigen Untersuchungen ausbreiten, und zwar in den letzten Abschnitten des Buches; Einzelnes findet sich schon früher; einigemal hat sich der Dramaturgist wiederholt.

Daß bei so tiefgehenden Untersuchungen sich noch nebenbei eine Menge von Erkenntnissen ergeben, ist selbstverständlich; sie sind einzeln, wie sie gewonnen sind, in einem dritten Teile,

III) dem Anhange, versehen mit schematischen Überschriften, zusammengestellt.

Was ist demnach die Dramaturgie im ganzen? Wir antworten: Die theoretische Ergänzung des Hamburgischen Unternehmens. Was letzteres praktisch erreichen wollte, erstrebte Lessing hier theoretisch. Die Dramaturgie ist also der Versuch, dem deutschen Volke auf dem Wege der Reflexion die Prinzipien darzulegen, mittels deren es eine wirklich nationale und künstlerisch vollendete Bühne bekommen könnte. Lessing hatte eine klare Erkenntnis dessen, was not that: seine Kritik, deren Erfolg er ahnte, erschien ihm höher als sein dichterischer Nachruhm, den er in

großartig-stolzer Bescheidenheit (St. 101—104) gering anschlug, obwohl er als Dichter der „Minna von Barnhelm", eines Kunstwerkes von bleibender Schöne, alle seine Zeitgenossen weit überragte.

I. Negativer Teil.

§ 10. Darlegung des Zustandes der deutschen Bühne: Dichter. Kritiker. Publikum. Schauspieler. Original-Lustspiele. Übersetzungen. Original-Trauerspiele.

In der „Ankündigung" spricht es Lessing aus, daß die deutsche Bühne viel eher eine verderbte als eine werdende sei; daher nennt er (St. 101—104) seine Kritik eine solche, welche die Schritte bezeichnet habe, welche die Kunst des dramatischen Dichters thun muß, allerdings „Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade ins Auge zu bekommen." So arg ist es, daß wahrheitliebende deutsche Kritiker bekennen, daß Deutschland noch gar kein Theater habe (St. 80). Denn alle Faktoren, welche die dramatische Kunst fördern, sind auf verkehrtem Wege: Dichter[1]), Kritiker, Publikum und Schauspieler.

Die Dichter sowohl der Tragödien (z. B. Cronegk, St. 7), als auch namentlich der Komödien sind meist junge Leute, weil man glaubt, daß es älteren und verständigen Männern nicht wohl anstehe, Komödien zu dichten. Daher kommt das jugendliche, ja kindische Ansehen der deutschen Litteratur (St. 96); in Deutschland darf man neben dem bürgerlichen Berufe nicht Dichter sein (St. 18). Nimmt man hinzu, was Lessing über das Genie urteilt (St. 30 u. 34), und wie über Gottsched (St. 81), so ergiebt sich, daß er wohl so ziemlich alle damals lebenden dramatischen Dichter Deutschlands kaum für etwas mehr denn als Versemacher ansah.

Herbe fertigt Lessing die unberechtigte Kritik ab (St. 96), welche Gedanken zu Worten suche, und doch keine finde. Er meint wohl Klotz und dessen Anhang.

---

1) So sprach Lessing, weil seine „Minna von Barnhelm" eben erst erschienen war und deshalb noch von keiner Wirkung sein konnte; wurde sie doch in Hamburg zuerst am 30. September 1767 aufgeführt.

Nicht höher steht das Publikum, das urteilslos ist, da es annimmt, was ihm die Dichter bieten, weil es mit wenigen Ausnahmen kalt und gleichgiltig ist (St. 80), zur Förderung der Kunst aber nicht bloß kein Geld und keine Zeit hat (St. 18), sondern einem Unternehmen nicht einmal seinen natürlichen Lauf läßt (St. 101—104).

Die Schauspieler, welche in Hamburg thätig waren, schätzt Lessing, wie wir wissen, aber er behauptet (St. 101—104), daß es damals keine Schauspielkunst gegeben habe: sie ist verloren und muß von neuem gefunden werden.

Von deutschen Original-Lustspielen erwähnt Lessing (wobei wir die nicht aufgeführten in Klammern setzen) folgende, welche wir nach dem Maße ihrer relativen Trefflichkeit geordnet haben. Lessings eigene Lustspiele aber setzen wir zuletzt:

Joh. Elias Schlegel:
„Die stumme Schönheit“ (St. 13);
„Der Triumph der guten Frauen“ (St. 52);
(„Der geschäftige Müßiggänger“ St. 52; „Der Geheimnisvolle“ St. 52);

Joh. Friedr. v. Cronegk:
(„Der Mißtrauische“ St. 52);

Christ. Fel. Weiße:
„Amalia“ (St. 20);

Christ. Fürchtegott Gellert:
„Die kranke Frau“ (St. 22);

Johann Friedrich Löwen:
„Das Rätsel“ oder „Was dem Frauenzimmer am meisten gefällt“ (St. 29);

Karl Franz Romanus:
„Die Brüder“ (St. 70—73, 96—100);

Johann Christian Krüger:
„Herzog Michel“ (St. 83);
(„Die Geistlichen auf dem Lande“, „Die Kandidaten“ St. 83);

Franz Heufeld:
„Julie“ (St. 8—9);

Theodor Gottlieb von Hippel:
„Der Mann nach der Uhr“ oder „Der ordentliche Mann“ (St. 22);

Frau Viktoria Adelgunde Gottsched:
„Die Hausfranzösin“ oder „Die Mamsell“ (St. 26);
(„Das Testament“ St. 26);
Gotthold Ephraim Lessing:
„Der Schatz“ (St. 9);
„Der Freigeist“ (St. 14);
Gottlieb Konrad Pfeffel:
Das Schäferspiel „Der Schatz“ (St. 14).

War schon von den Original-Lustspielen nicht viel zu rühmen, so standen die Übersetzungen noch viel tiefer. Bezüglich der Lustspiele meint Lessing (St. 83), daß das Fremde der Sitten und die „elende Übersetzung“ das Schlagwort meist unverständlich mache, auch sei nicht selten die Sprache unbeholfen (St. 12). Abgesehen von der Nachbildung der Operette Favarts „Isabella und Gertrud“, die wahrscheinlich von Löwen herrührt und als sehr gelungen bezeichnet wird, weil die französischen Sitten den deutschen angeglichen, auch eine Menge guter komischer Einfälle eingestreut sind (St. 10), werden noch acht Verdeutschungen französischer Lustspiele erwähnt: Von Destouches: „Der poetische Dorfjunker“ (St. 13); sie ist mangelhaft, besser die „Des Gespenstes mit der Trommel“ von Frau Gottsched (St. 17), endlich „Der verheiratete Philosoph“ (St. 12) von einem Anonymus, mit manchen glücklichen Versen, aber nicht ohne Härten; von Frau v. Graffigny: „Cenie“ (St. 20), ebenfalls von Frau Gottsched, aber schlecht übersetzt; von Nivelle de la Chaussée: „Melanide“ (St. 8) und von L'Affichard: „Ist er von Familie?“ (St. 17), beide anonym erschienen, erstere nicht schlecht; von Marivaux: „Der Bauer mit der Erbschaft“ (St. 28), gut übersetzt von Krüger; endlich Le Grand: „Der sehende Blinde“ (St. 83), fließend und nicht ohne drollige Zeilen von einem Anonymus übertragen.

Nachsichtiger (darüber, ob Verse oder Prosa in der Übersetzung besser sind, vgl. St. 19) werden die Übersetzungen von drei Trauerspielen erwähnt: der „Zelmire“ des De Belloy (St. 19) von einem Anonymus, des „Grafen Essex“ des Thom. Corneille (St. 24) von Stüve, endlich als gut gepriesen die der „Rodogune“ des Pierre Corneille (St. 32) von Mayer.

Daß überhaupt nur drei deutsche Original-Trauerspiele besprochen werden, ist eine an sich schon traurige Thatsache.

Dabei erwähnt Lessing seine „Miß Sara Sampson“ (St. 13) nur, um mit einigen Worten das bürgerliche Trauerspiel zu verteidigen und den Deutschen zu empfehlen, die ein tieferes Gemüt als die Franzosen hätten. So bleiben noch zwei Trauerspiele. Zunächst Cronegks unvollendet hinterlassene Tragödie „Olint und Sophronia“ (St. 1. 5—7). Der Dichter hat den Stoff aus Tasso genommen, aber den Triumph der Liebe in den der Religion verwandelt, während das Trauerspiel doch Leidenschaften darstellen soll, um Leidenschaften zu reinigen; so ist ein sogenanntes christliches Trauerspiel entstanden, und dieses leidet an den Fehlern, mit denen alle Stücke dieser Art behaftet sind (z. B. Corneilles „Polyeukt“), da weder die unmittelbaren Wirkungen der göttlichen Gnade (Bekehrung der Clorinde) auf der Bühne darzustellen sind, noch der duldende Sinn eines Märtyrers ein schicklicher Vorwurf für das Trauerspiel ist; auch verlieh Cronegk an zu viele Personen die Fülle christlicher Tugenden,[1]) wie er in seinem „Kodrus“ alle Personen mit einem Übermaße von Vaterlandsliebe ausgestattet hat; die Charaktere einzelner Personen sind unnatürlich; das Beste am Stücke sind die eingestreuten Moralen. Weißes Richard III. ist ein Dichtwerk mit einzelnen Schönheiten, aber, namentlich wenn man es an Shakespeares gleichnamigem Stücke mißt, das Weiße vorher nicht gekannt haben will, keine Tragödie. Denn Richard ist kein tragischer Charakter in Aristoteles' Sinne, sondern ein abscheulicher Bösewicht. Daher empfinden wir für ihn kein Mitleid, fühlen es vielmehr für seine Schlachtopfer, aber auch für diese nicht das richtige tragische Mitleid, ebensowenig Furcht für uns, da wir nicht so werden können, wie jener gewesen ist.

Tadelt Lessing so die untragische Muse der Dichter Cronegk und Weiße, so weist er andererseits ebenso entschieden (St. 96) die Verächter aller Muster, die stolzen Regelstürmer ab, welche jede Individualität als Genie preisen und fälschlich auf Shakespeare als das Muster der Regellosigkeit hinweisen.

---

1) Ebenso urteilt Schiller: „Über die tragische Kunst“ (Krit.-hist. Ausgabe von K. Gödeke, Bd. X, von Reinhold Köhler, S. 25).

§ 11. Vernichtung des Ansehens der Franzosen. Lustspiel. Weinerliches Lustspiel. Tragödie. Theorie.

In fast würdeloser Selbstunterschätzung und übermäßiger Vergötterung und Nachahmung des Fremden machten sich die Deutschen im achtzehnten Jahrhunderte von den Franzosen abhängig, deren Litteratur, besonders die Dramatik, sich überall die Geister und Bühnen unterworfen hatte. Und eine Zeitlang gewiß mit Recht, da die französische Litteratur des siebzehnten Jahrhunderts das Beste war, was die damalige Welt geschaffen hatte. Doch war man auch gegen offenbare Fehler blind, und dieses ist nur dadurch erklärlich, daß die französische Bildung zu jener Zeit Europa, und vor allen Deutschland beherrschte. Die Reaktion aber erfolgte, weil der deutsche Geist im Kerne gesund geblieben war, deshalb von hier aus: Lessing brach die geistige Tyrannei, welche die Welschen über die Deutschen ausübten, indem er Praxis und Theorie des französischen Dramas, jedoch mit Ausnahme des Lustspieles, als verkehrt tadelte. Die Nachahmungssucht der Deutschen geißelnd (St. 101—104), bestritt er den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne (St. 101—104): ihre Tragödie bleibt weit unter der höchsten Wirkung, auf welche Aristoteles seine Regeln berechnet hat; nimmt man diese Regelmäßigkeit, so bleibt nicht viel Gutes, höchstens die kalte Anständigkeit (St. 68), mit welcher sich nur der begnügt, welcher keine höheren Schönheiten kennt (St. 17). Er selbst aber getraue sich, obschon er kein Corneille sei, doch bessere Tragödien zu schaffen (St. 101—104), d. h. Tragödien, welche besser als die jenes Dichters die eigentlich tragische Wirkung erzielten, ein Wort, das er später mit seiner „Emilia Galotti" eingelöst hat.

Man kann sich den Kampf Lessings nicht schwer genug denken, denn kein Kampf ist mühseliger als der gegen vorgefaßte Meinungen und liebgewordene Irrtümer. Doch blieb Lessing fest, und deshalb Sieger. Als Bundesgenossen hatte er nur im eigenen Lager der Feinde Diderot (vgl. § 8 S. 30), dem er jedoch nur Anregung von der negativen Seite her verdankt, da derselbe (vgl. St. 84 und 86) in einem fingierten Gespräche (in seinem Jugendromane Les bijoux indiscrets) nachweist, daß von allen Gattungen der Litteratur, auf welche sich seine Landsleute, die Franzosen, in der letzten Zeit gelegt haben,

die Tragödie die unvollkommenste sei. Hingegen bleibt Diderot in seinen eigenen Schöpfungen (im „Hausvater“ und besonders im „Natürlichen Sohne“) weit unter seiner Theorie und ist ferner in seinen „Untersuchungen“ (dem „Natürlichen Sohne“ beigefügt) Irrtümern unterworfen, besonders weil er im Lustspiele die Stände auf die Bühne gebracht wissen will, gegen die Theorie Palissots und die Praxis Molières. Denn sind die Grundlinien des Charakters durch den Stand gegeben, dann nähert man sich der Gefahr der „vollkommenen Charaktere“, jener langweiligen Menschen, die stets nur nach dem Buche handeln (St. 85—95).

In der Beurteilung der französischen **Lustspiele** ist Lessing rückhaltlos anerkennend, und zwar lobt er die Franzosen mit Recht, weil sie hier ihre Vorbilder, die neuere attische und die römische Komödie, mit Glück nachgeahmt, ja, faßt man dieselbe als Charakter- und Intriguenspiel, sogar übertroffen haben, besonders was Feinheit der Anlage, Folgerichtigkeit der Ver- und Entwicklung der Situationen, endlich die abgelauschte Naturwahrheit betrifft.

Ordnen wir chronologisch, so bespricht Lessing folgende Stücke:

Aus dem Zeitalter Ludwigs XIV.:

1) Molières „Frauenschule“ (St. 53), das einzige Stück des großen Lustspieldichters, welches damals in Hamburg aufgeführt wurde. Verbunden damit ist die Kritik der „Männerschule“ desselben Dichters, deren Idee Voltaire fälschlich als aus Terenz' „Brüdern“ entlehnt annimmt (St. 70). Zwar wird Molière nicht so oft erwähnt, als man erwartet — das Repertoire brachte es wohl so mit sich —, wo es aber geschieht, da gilt er als das Muster des feinen Komischen, so St. 10. 13. 14. 21. 28 und 29 (Verteidigung gegen Rousseau). 52. 86. 92.

2) Regnards, „des lachenden Philosophen des heiteren Lebensgenusses“, „Spieler“, Lessings Liebling (St. 14), und „Demokrit“ (St. 17); die Kritik des letzteren Stückes kann man wohl als typisch ansehen: es strotzt von Fehlern, gefällt aber; es verletzt zwar die Einheit des Ortes, schildert aber aufs trefflichste französische Sitten unter fremden Namen; von den Fehlern sind die bedeutendsten Mangel an Interesse, kahle Verwicklung, die Menge müßiger Personen, abgeschmacktes Geschwätz hier und da, endlich die Unbestimmtheit des Hauptcharakters.

Endlich ist von demselben Dichter „Der Zerstreute" besprochen (St. 28—29).

3) Quinaults „Kokette Mutter", die entschiedenes Lob erhält (St. 14), ebenso

4) Brueys' und Palaprats umgearbeitetes altes Possenspiel: „Der Advokat Patelin" (St. 14).

Aus dem Zeitalter der Regentschaft (des Herzogs Philipp von Orleans, 1715—1763):

Frankreich ist nicht mehr bloß der Hof, das Volk erscheint mehr im Vordergrunde der Ereignisse, gegen das leichtfertige Leben der höheren Stände aber erhebt sich der emporstrebende Mittelstand. Die Dichter, welche die Dramaturgie aus dieser Zeit erwähnt, sind die Stützen der letzteren Richtung, meist „Träger und Vertreter der kernigen Bürgerlichkeit", und doch Muster des feineren Tones, so

1) Marivaux (doch war seine Sprache so geschraubt, daß sie als „Marivaudage" sprichwörtlich geworden ist). Von ihm sind „Die falschen Vertraulichkeiten" (St. 18), „Der Bauer mit der Erbschaft" (St. 28), endlich „Der unvermutete Ausgang" (St. 73) besprochen; nebenbei erwähnt wird „Die Mütterschule" (St. 21).

2) Die Haupterscheinung dieser Zeit ist der auch in Deutschland beliebte Destouches. Von ihm spricht Lessing mit vieler Anerkennung. Bei der Beurteilung des Stückes „Das unvermutete Hindernis" (St. 10) steht die Auseinandersetzung über das höhere und niedrig Komische; zu letzterem gehört das obige Stück, ebenso „Der verborgene Schatz" (St. 9), „Das Gespenst mit der Trommel" (St. 17), „Der poetische Dorfjunker" (St. 17), zu dem höheren Komischen aber, worin Destouches sogar Molière übertrifft, „Der verheiratete Philosoph" (St. 12; St. 51 mit Unrecht als eine Nachahmung von Campistrons „Geheiltem Eifersüchtigen" bezeichnet), „Der Ruhmredige" (St. 10) und „Der Verschwender" (St. 10).

3) Le Grand „Der Triumph der vergangenen Zeit" (St. 5) und „Der sehende Blinde" (St. 83).

4) Nivelle de la Chaussée „Die Mütterschule" (St. 21).

5) Gresset „Sidney" (St. 17).

6) Nebenbei wird erwähnt Houdard de la Motte „Die Matrone von Ephesus" (St. 36), jenes Stück der Weltlitteratur,

das Lessing auch verschiedentlich zu gestalten suchte, ohne je **fertig** zu werden.

Zeit der Nachblüte unter Ludwig XV., in welcher **die** Dichtung im Anschlusse an die Aufklärungslitteratur der Encyklopädisten nur kümmerlich fortbestand.

1) Voltaire, hier kurz behandelt; von ihm „Das Kaffeehaus" (St. 12) und „Die Frau, die Recht hat" (St. 83).

2) L'Affichard: „Ist er von Familie?" (St. 17).

3) Gelobt wird Saint-Foix' „Der Finanzpächter" (St. 20) und „Das Orakel" (St. 73).

4) Ein Werk der lautersten Moral ist die „Cenie" der Frau v. Graffigny (St. 20, s. auch St. 21).

5) Cérou: „Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter" ist eine artige Kleinigkeit (St. 14). Zum Schlusse sind zwei bedeutende Erscheinungen zu erwähnen:

6) Favart: „Soliman II." mit seinen genau gedachten und richtig gezeichneten Charakteren (St. 33—35), und

7) Diderot. Trefflich ist der „Hausvater" (St. 84, s. auch St. 21), weniger gut „Der natürliche Sohn" (St. 85. 86. 87/88), namentlich weil der Charakter der Hauptperson an die vollkommenen Charaktere heranstreift.

Ebenso anerkennend im allgemeinen spricht sich Lessing über das **Weinerliche Lustspiel**, die comédie larmoyante **der Franzosen**, aus, welche er wohl zu warm lobt (St. 8). Hierzu gehört

1) Nivelle de la Chaussée: „Melanide" (St. 8), welche gerühmt wird, weniger die „Pamela" desselben Dichters (St. 21), ebenso die „Pamela" des Boissy (St. 21), besser ist

2) Voltaires „Nanine" (St. 21) und

3) (Diderots) „Gemälde der Dürftigkeit", das Lessing mit „Miß Sara Sampson" in Parallele stellt.

Der eigentliche Kern aber der Lessingschen Kritik ist die Beurteilung der

französischen Tragödie.

Allerdings war bei den Franzosen „noch Kunst in der Tragödie zu finden", doch sie war bei aller Feinheit der Anlage und vornehmen Durchführung des Planes der einzelnen Stücke erstarrt.

Schön und würdig war die Form,[1]) und Lessing hat sich deshalb, namentlich was Pierre Corneille angeht, sicherlich zu bitter ausgesprochen. Jedoch gegen die verfehlte Kunstkritik der Franzosen führte er mit vollem Rechte die Waffen der Kritik so schneidig als möglich, um den beabsichtigten vollen Eindruck zu erzielen.

Es ist nicht zu übersehen, daß Lessing kein Stück von Racine ausführlich besprochen hat; es wurde auch keines in Hamburg damals aufgeführt, da das geistige Epigonentum jener Zeit nicht nach dem Meister der französischen Bühne, Galliens Sophokles, sondern nach kleineren Geistern verlangte. Deshalb ist der Schluß wohl gerechtfertigt, daß Lessing Racines Dichtungen im allgemeinen als Meisterwerke ansah, wenigstens als solche, bei denen hohe Lichter die Schatten übersehen lassen; dem entspricht die Erwähnung Racines St. 24. 59. 81. 92. Gleichwohl wird er mit den anderen französischen „correcten" Tragikern auf eine Stufe (St. 48 u. 81) gestellt.

Sonst aber tadelt Lessing die französische Tragödie im ganzen scharf, aber nur, insofern sie, als zu glatt und kalt, nicht die der Tragödie eigentümliche Wirkung hervorbringe: zu rühren und durch Mitleid und Furcht jene so vielfach mißverstandene Reinigung der Leidenschaften hervorzubringen. Als Dichtung bleibt sie in Ehren, wie die Bemerkungen über Voltaire St. 2. 12. 24. 54 und im allgemeinen St. 81 und 101/104 beweisen, das Drama aber als solches verdarben die Franzosen von Grund aus (Worte Diderots, welche Lessing St. 59 anführt), indem sie Einfalt und Wahrheit aufgaben. Diese Meinung zieht sich als roter Faden durch Lessings Beurteilung der französischen Tragödie hindurch. Namentlich wird der große Pierre Corneille, Frankreichs Äschylus, getroffen, den der Dramaturgist gern den „Ungeheuern und Gigantischen" nennen will, der in Frankreich wie ein Prinz von Geblüt geehrt wurde (St. 36). Man darf bedauern, daß Lessing keins von den vier Meisterwerken Corneilles: Cid (St. 56 nebenbei erwähnt), Horazier, Cinna und Polyeukt (St. 2 als christliches Trauerspiel verworfen)

1) Vgl. Schillers Worte über den Alexandriner, die er an Goethe schreibt, „als dieser den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte", Krit.-histor. Ausgabe von K. Goedeke, Bd. 11, S. 324, und in dem Briefe an Goethe vom 15. Oktober 1799 (Briefwechsel, V, S. 187 ff.) über die Eigentümlichkeit des franz. Alexandriners.

eingehend besprochen hat, dies geschieht nur mit der mittelmäßigen Tragödie Rodogune (St. 29 - 32). Daraus erklärt sich wohl mit, daß Lessing dem immerhin großen Dichter nicht voll gerecht geworden ist. Der Stoff ist glücklich, nur hat ihn Corneille nicht geschickt behandelt; ebensowenig sind seine Verse gut, das Räsonnement gründlich, das Interesse ein stetig wachsendes. Bezüglich der Erörterung, wie die falsche Praxis die falschen Regeln erzeugt habe, wird das Stück noch öfters erwähnt, ebenso folgende anderen Stücke des Dichters: Attila (St. 80), Cinna (St. 85), Heraklius (St. 75), Der Lügner (St. 83), Melite (St. 75), Nicomede (St. 75), Othon (St. 80), Sartorius (St. 80) und Surena (St. 80).

Viel tiefer stellt Lessing mit Recht Thomas Corneille, den Dichter des „Grafen Essex“ (St. 22—25); doch verteidigt er ihn gegen ungerechtfertigte Vorwürfe, namentlich gegen Chicanen Voltaires, der die Veränderungen, welche Corneille mit den historischen Grundlagen des Stoffes vornahm, mit Unrecht angreift, wobei er selbst historische Fehler macht, während Corneille nirgends die Charaktere angetastet hat, die allein für das Drama unveränderlich sind. Sonst muß man mit Voltaire das Stück für ein mittelmäßiges halten.

Bei der Wiederholung des Stückes steht (St. 54—70) der lange Exkurs über den englischen Essex von Banks (Umarbeitung von Brooke, Jones, Ralph) und den spanischen Essex des Coello.

Nicht viel besser als der jüngere Corneille fährt De Belloy, der Verfasser der Tragödien „Titus“, „Zelmire“ und des patriotischen Trauerspiels „Die Belagerung von Calais“ (St. 18 u. 19). Den Stoff zur „Zelmire“ hat der Dichter mit Recht umgeformt, da das Theater nur lehren soll, „was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Verhältnissen thun wird“; so ist die Tragödie philosophischer als die Geschichte.

Am eingehendsten, aber auch am schärfsten urteilt Lessing über Voltaire. Er hält ihn auch für einen guten Dichter (St. 24), doch darf derjenige, welcher erwägt, daß dieser französische Dichter Deutschland mehr Verstand, aber weniger Konsonanten gewünscht und die Deutschen die Greise von Europa genannt, also wie kein anderer das deutsche Nationalbewußtsein beleidigt hatte, und doch der Liebling des großen Preußenkönigs und der vornehmen Kreise Deutschlands war, sich nicht wundern,

daß Lessing „die beneidenswerte Aufgabe, den beleidigten Nationalgeist des deutschen Volkes zu rächen“, gern anfaßt (St. 70) und mutig durchführt. Erkannte er doch sonst Voltaire als großen Geist willig an (St. 83), nur nicht als Genie, wie er es sich dachte (St. 11 u. 15). Ebenso stellte er ihn als sittliche Person mit Recht tief: er ist skeptisch und unwahr (St. 15), oberflächlich (St. 24. 31. 55. 71), verlogen (St. 37 ff.: Maffeis Merope lobt er als Voltaire außerordentlich, unter dem Namen de la Lindelle tadelt er sie hämisch und oft ungerecht), anmaßend (St. 24 u. 70) und eitel (St. 36). Doch ein großer Dichter bleibt er, und seine Tragödien „Brutus“ und „Cäsar“ (St. 10), „Alzire“ (St. 2 u. 10) werden anerkennend erwähnt. „Semiramis“ wird St. 10—12 eingehend erörtert, St. 26 aber nur kurz erwähnt. Es ist namentlich die verkehrte Erscheinung des Geistes, im Verhältnisse zu Shakespeares Geist im „Hamlet“, welche Lessing tadelt. Schärfer ist das Urteil über „Zaire“ (St. 15 u. 16). Hier bewies Voltaire, daß er sich nur auf den „Kanzleistil der Liebe“ verstand, aber nicht an die dämonische Macht der Leidenschaft heranreicht, wie sie Shakespeare in „Romeo und Julie“ schildert. Das ganze Maß sittlichen Zornes gießt Lessing aber über den Menschen wie den Dichter Voltaire bei der Beurteilung der „Merope“ (St. 36—51) aus, der weitaus eingehendsten Kritik in der Dramaturgie. Die Hauptpunkte sind folgende: Voltaires Stück entstand langsam, da der Dichter das Publikum in Spannung versetzen wollte; ein späterer Beweis hierfür ist der Hervorruf des Dichters auf die offene Scene. Merope ist nur eine vermalte Kopie des gleichnamigen Stückes non Maffei; dieser folgte dem Kresphontes des Euripides. Es folgt dann die Untersuchung, in welche der vier Klassen tragischer Fabeln nach Aristoteles die Merope gehöre. In die vierte nämlich, da die That unwissentlich unternommen, aber nicht vollendet wird. Diese ist die beste hinsichtlich des Leidens, aber nicht hinsichtlich des Glückswechsels, der am wirksamsten ist, wenn er aus dem Besseren in das Schlimmere geschieht. Bei Maffei endet aber das Stück glücklich. So fand es in Italien Beifall, ward auch ins Deutsche, Englische und Französische übersetzt, auch Voltaire bearbeitete den Stoff und veröffentlichte ihn mit einem lobenden Schreiben an Maffei. Bald darauf erschien von ihm eine hämische und oft ungerechte Kritik Maffeis unter dem Pseudonym de la Lindelle. Köstlich ist, daß der höhnische Tadel Lindelles

Voltaire selbst oft mit trifft; deshalb setzte Voltaire, als er dies später merkte, die unwürdige Komödie mit einer Zuschrift fort, in welcher er sich gegen sich selbst verteidigte. Der zutreffende Tadel Lindelles besteht in dem Nachweise, daß die Scenen oft nicht verbunden sind, und so auch bei Voltaire, bei dem sich noch viele Fehler in den Charakteren finden. Dieses aber rührt von der willkürlichen Veränderung des Stoffes her.

Ebensowenig wie die Tragödien der Franzosen gut waren, ist es ihre Dramaturgie. Zwar können die Franzosen tragische Meisterwerke schaffen, aber sie haben keine tragische Bühne, weil sie aus Eitelkeit glauben, sie schon lange zu haben (St. 81), trotzdem es ihnen St. Evremond (St. 80) sagte und selbst Voltaire fand, daß nicht alles gut sei (St. 80). Letzterer erklärte aber die Unvollkommenheit nicht richtig. Dieses zu thun, blieb Lessing vorbehalten, welcher zeigt, daß die Franzosen ihre Vorbilder, die Alten, mißverstanden und sich in die Netze selbst erfundener falscher Regeln verstrickt haben. Dieses waren vornehmlich zwei Gruppen von Regeln: die, welche die sogenannten drei Einheiten festsetzten, und die, welche von der Wirkung der Tragödie handelten.

Aristoteles (Poetik, Kap. 6 § 2; Kap. 8 § 4 u. Kap. 5 § 4) stellte mit Recht die Forderung von der Einheit der Handlung auf; die der Zeit ergab sich für die griechische Bühne wegen der ununterbrochenen Anwesenheit des Chores auf ihr von selbst; die des Ortes erwähnt er nicht. Die zwei letzteren schufen als Regeln erst die Franzosen[1]: durch Jean Chapelain wurden sie kritisch begründet, durch die französische Akademie auf Veranlassung des Kardinals Richelieu autoritativ gemacht, nach längerem Widerstreben von P. Corneille anerkannt, der sie dann sorgsam befolgte und später sogar ihr gewichtigster Verteidiger in Lehre und Muster wurde, unterstützt durch das glänzende Talent Racines. Bald aber fand man, daß es unmöglich sei, jene tyrannischen Regeln genau zu befolgen. Da man ihnen nicht offen den Gehorsam aufzukündigen wagte, traf man ein äußerliches Abkommen, und besonders Corneille befürwortete es, um seine Stücke zu retten; im Grunde war dasselbe jedoch ein innerliches Lossagen. Anstatt eines einzigen Ortes führte man nämlich

1) Vgl. oben § 2 S. 5 f. Des Zusammenhanges wegen war eine teilweise Wiederholung hier nötig.

einen unbestimmten Ort ein, anstatt der Einheit der Zeit schob man die Einheit der Dauer unter. Als Ergebnis dieses ganz unkünstlerischen Vorgehens entstanden die steif-regelmäßigen Stücke der Franzosen. Allmählich verloren diese die richtige Einsicht in das Wesen der Tragödie ganz, seit Corneille durch Lehre und Beispiel die Geister verwirrt hatte (St. 75). Es sind vornehmlich sechs Punkte. Nach Aristoteles soll die Tragödie Mitleid und Furcht erregen, Corneille aber glaubt, eins genüge (St. 77. 81); und zwar durch eine Person, Corneille aber meint, man könne sich auch verschiedener bedienen (St. 81); nach Aristoteles wird durch Mitleid und Furcht, welche die Tragödie erregt, unser Mitleid und unsere Furcht gereinigt, Corneille aber sagt falsch, daß die Tragödie unser Mitleid erwecke, um unsere Furcht zu reinigen, durch diese aber die Leidenschaft in uns, mittels welcher sich die bemitleidete Person ihr Unglück zugezogen hat (St. 81 mit Beziehung auf St. 78); nach Aristoteles darf nicht ein ganz guter Mensch in der Tragödie unglücklich werden, denn das ist gräßlich, Corneille aber, der seine Märtyrer retten wollte, meint, dies sei doch möglich, wenn nur der Dichter es verstehe, mehr Mitleiden für die leidenden Unschuldigen als Abscheu gegen die Verfolger zu erregen (St. 82 mit Bezug auf St. 75); nach Aristoteles darf der Held auch nicht ganz lasterhaft sein, am besten ist er ein Mittelcharakter, Corneille aber wendet ein, Mitleid könnten solche Ungeheuer zwar nicht erregen, wohl aber Furcht in dem Zuschauer (St. 82 mit Beziehung auf St. 75); endlich sollen nach Aristoteles die Sitten der tragischen Helden im allgemeinen gute sein, natürlich bezüglich der ganzen Charakteranlage, Corneille aber meint, dann müßten die meisten alten und neuen Tragödien verworfen werden, in denen schlechte Menschen auftreten, und um sich zu helfen, versteht er unter „Güte der Sitten" den „glänzenden und erhabenen Charakter irgend einer tugendhaften und strafbaren Neigung, sowie sie der eingeführten Person entweder eigentümlich zukomme oder schicklich beigelegt werden könne" (Verbrechen der Cleopatra in der Rodogune; Beschönigung des Lügens), Behauptungen, welche Lessing nicht bloß falsch nennt, sondern auch als unsittlich und verderblich brandmarkt (St. 83).

II. Positiver Teil.

Aristoteles und Shakespeare, die Alten und die Britten, — diese Namen sind der Schlüssel zu dem Wirken Lessings. Er will die Regeln des Dramas im Anschlusse an den großen griechischen Philosophen finden, und damit auf der breiten und unerschütterlichen Grundlage der Antike, und zum anderen in Anlehnung an das hohe Muster Shakespeares.

1) Regeln des Dramas.

§ 12. Allgemeine Gedanken: Über das Drama. Über die griechische Bühne. Über die römische Komödie. Unterschied zwischen Tragödie und Komödie hinsichtlich des Schauplatzes und des Schlusses. Einteilung des Stoffes. Definition der Tragödie.

Das Drama ist die einzige poetische Form, durch welche sich Mitleid und Furcht hervorrufen läßt (St. 80); es geht entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel erregen: dann ist es Trauerspiel, oder auf das Vergnügen, welches von einer wahren und lebhaften Schilderung der Sitten und Charaktere hervorgerufen wird, dann ist es Lustspiel, und zwar beides mit einer gewissen Vollständigkeit und einem befriedigenden Ende der Handlung (St. 35). Auch soll der Dichter nicht überraschen (St. 47—48). Das thut Euripides nicht; bei ihm ist der Zuschauer der Vertraute der handelnden Personen (St. 47), und darum heißt er der tragischste aller Dichter, den sein großer Lehrer Sokrates die menschliche Natur kennen lehrte (St. 48—49). Im Lustspiele sind die Charaktere die Hauptsache, ähnliche Charaktere geben daher ähnliche Komödien; im Trauerspiele die Situationen (d. i. die Fabel), deshalb geben ähnliche Situationen ähnliche Tragödien (St. 51). Seine Regeln nahm Lessing aus Aristoteles, und durch ihn veranlaßt im allgemeinen von der antiken, also der griechischen und römischen Bühne, über die er seine Ansichten St. 80. 97. 32. 99—100. 70—73. 96—97. 99 mitteilt. Über den Unterschied zwischen Trauer- und Lustspielen handelt er St. 56, anläßlich der „Ohrfeige" im Essex. In Anlehnung an die Definition der Tragödie nach Aristoteles (Poetik, Kp. 6) teilen wir Lessings Ansichten über Gegenstand, Form und Wirkung des Trauerspieles mit; das Lustspiel wird hier als

Gegensatz, selten allein behandelt. Die Definition lautet bei Lessing (St. 77; doch ist sie nicht richtig, wie bei St. 77 näher auseinandergesetzt wird) so: Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, die nicht mittels der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und ähnlicher Leidenschaften bewirkt.

---

§ 13. Gegenstand des Trauerspieles: Nachahmung. Handlung, und zwar nach Stoffgebiet und Behandlung. Verhältnis der Tragödie zur Moral und Geschichte. Christliches Trauerspiel. Tragikomödie.

Wie jede Kunst, so ist auch das Trauerspiel Nachahmung, und zwar der idealisierten Natur (St. 21. 69—70. 79); es ahmt eine Handlung nach, und der Inhalt dieser Nachahmung ist seine Fabel, welche somit bei der Tragödie die Hauptsache ist (St. 71. 38). An die Illusion darf in der Tragödie nicht erinnert werden, während die Komödie hier freier ist (St. 42), aber vorsichtiger bei der Wahl des Stoffes sein muß (St. 73). Das Stoffgebiet der Tragödie liegt in Handlungen, die in ihrer Größe über dem Gesetze stehen, das der Komödie in Handlungen, die zu geringfügig sind, um im Gesetze vorgesehen zu sein, oder zu eigenartig und zu einzeln, als daß dieses möglich wäre (St. 7). Das oberste Gesetz der Behandlung ist, daß wir wirkliche Handlungen sehen (St. 53); die Gestaltung im besonderen ist Anzeichen größeren Genies oder geringeren Talentes (St. 32). Streng sind die Regeln über die Charaktere: hier ist der kleinste Fehler zu vermeiden (St. 46), denn sie müssen rein gedacht und richtig gezeichnet sein (St. 35). Im einzelnen wird dann die Erfindung der Charaktere (St. 23) behandelt, ihre Konsequenz und ihr Unterrichtendes (St. 34), Kontrastierung derselben (St. 86), ihre Güte (St. 83), ihre innere Wahrheit (St. 30), ihre Ausstattung (St. 1. 74. 75. 79; vgl. unten auch § 15 bei der Wirkung der Tragödie); auch sei eine scharfe Scheidung zwischen Mann und Weib (St. 5) nötig, ebenso eine folgerichtige Entwicklung nach natürlichen Ursachen (St. 2). Eingehend wird die Frage nach der Qualität und Quantität der Charaktere erwogen, d. h. über die sogenannten vollkommenen (St. 86, natürlich bloß im Lustspiele) und allgemeinen Charaktere (St. 87/88—95) gehandelt; bei der Erörterung der letzteren will Lessing auch den

Unterschied zwischen tragischen und komischen Charakteren feststellen, bringt aber nichts Abschließendes.

Da bei der Darstellung des Verhältnisses des Dramas zu Moral und Geschichte dieses bei der Tragödie erst da behandelt werden kann, wo es sich um die Wirkung des Trauerspieles handelt (s. unten § 15), so ist hier nur Lessings Ansicht von der Komödie zu erwähnen, die nach ihm durch Lachen bessern soll (St. 29). Scharf sind ferner die Grenzen zwischen Drama und Geschichte (freilich nicht unbedenklich für uns) gezogen (St. 11. 19. 24). Nach Aristoteles stellt der Dramaturgist dann eine einfache Behandlung des Stoffes fest, je nach dem Verhältnisse, ob die Handelnden die Personen im Gegenspiele kennen oder nicht und die Handlungen bloß unternehmen oder vollführen (St. 37). Schließlich sei noch erwähnt, daß das sogenannte christliche Trauerspiel verworfen wird (St. 1 und 2), die Tragikomödie aber als Vorstellung einer wichtigen Handlung unter vornehmen Personen erklärt wird (St. 55).

---

§ 14. Form des Trauerspieles: Bindung und Lösung des Knotens. Die drei Einheiten. Chor. Musik (im allgemeinen wie beim Drama). Schauspielkunst. Scenerie. Sprache.

Der tragische Dichter liebt zwar das Unerwartete und Überraschende (St. 27), desto mehr aber muß er sich vor aller Unwahrscheinlichkeit bei der Bindung und Lösung des tragischen Knotens hüten (St. 32).

Hinsichtlich der drei Einheiten (vgl. oben § 11 S. 44 f.) stellen wir nun Lessings positive Regeln zusammen: Die Einheit der Handlung war das oberste Gesetz der Alten; aus ihr ergaben sich als Folge die Einheit des Ortes und der Zeit; war doch die Handlung der antiken Bühne edel einfach, so daß sie den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte (St. 46). Für die Einheit des Ortes gab es für die Alten kein ausdrückliches Gebot, da sie selbstverständlich war; das moderne Drama kann sich zwar freier bewegen, doch bleibe der Ort im ganzen Akte gleich,[1] mindestens wechsele er nicht in derselben Scene (St. 44). Bei der Einheit der Zeit ist zu

1) Dieses beobachtete Lessing in der „Minna von Barnhelm“ und in der „Emilia Galotti“, im „Nathan“ bewegte er sich freier.

beobachten, daß die dargestellten Begebenheiten sich auch in der Zeit vollenden können, die für ihren Verlauf angenommen wird (St. 45).

Den Chor hat das moderne Drama aufgegeben (St. 59), an seine Stelle ist gewissermaßen das Orchester getreten (St. 26), dessen musikalische Produktionen mit dem Inhalte des Dargestellten übereinstimmen sollen (St. 26).[1] Das andere äußere Mittel des Dramas ist die schauspielerische Darstellung. Lessings Gesamtansicht über die Schauspielkunst kann man nicht besser zusammenfassen, als wenn man an seine Worte erinnert, welche er in das Stammbuch seines Freundes, des großen Schauspielers Schröder, später schrieb:

„Kunst und Natur
Sei auf der Bühne eins nur;
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt."

In allen Bemerkungen der Dramaturgie über die Schauspielkunst klingt diese ideale Auffassung bereits durch. Systematisch, wie stets, weist Lessing der Schauspielkunst ihren Platz im Systeme der Künste an[2]: er stellt sie in die Mitte der bildenden Künste und der Poesie. Sie ist sichtbare Malerei, darum muß die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein. Freilich ist sie auch transitorisch,[3] deshalb kann sie die imponierende Ruhe der antiken Statuen nicht bewahren, leidet aber auch nicht an Mängeln, die dem starren Bleiben stets anhaften; in jeder Beziehung jedoch wird sie Mäßigung anzuwenden haben (St. 5). — Diese Kunst, deren Grenzen er bestimmt hat, betrachtet er nach den ausübenden Persönlichkeiten sowie nach der Sache selbst. Hinsichtlich der ersteren finden sich nur einzelne Bemerkungen: Er empfiehlt ihnen Donats Kommentar zum Terenz zu studieren (St. 72), da bei den Römern die Schauspielkunst herrlich blühe (St. 71); er stellt sie als Menschen hoch (St. 55 — anläßlich der „Ohrfeige" im „Essex"), eifert aber gegen Empfindlichkeit beim Tadel (St. 25). Über die Schauspielkunst, bei dem ihm

1) Bemerkungen, welche „Punkte des ungeschriebenen 3. Laokoonteiles" aufnehmen, vgl. Erich Schmidt, Lessing, II, 1 S. 80.

2) Der Verfasser des „Laokoon" bringt auch hier manches vor, was man „Paralipomena zum Laokoon" genannt hat (s. Erich Schmidt, Lessing, II, 1 S. 76).

3) Vgl. Schiller, Prolog zum „Wallenstein", V. 32—49.

echte Kunst nur wahre Natur ist, äußert er sich unter dem Gesichtspunkte des Vortrags oder der Deklamation. Er empfiehlt Feuer, aber mit Mäßigung (St. 5), macht auf die intensiven Accente, d. h. Hervorhebung des Wichtigen mittels der Stimme, aufmerksam: so entstehe eine natürliche Musik, gegen die sich jedes Herz öffne (St. 8). Neben diesen allgemeinen Regeln finden sich einzelne Bemerkungen über Deklamation von Possen (St. 9) und eingehendere über den Vortrag moralischer Stellen (St.3 u. 4).

Die Scenerie hält der Dramaturgist für unwesentlich (St. 80), wichtig ist ihm die Sprache, in welcher die Dichter ihre Personen reden lassen: edle natürliche Einfachheit ist ihm auch hier Ideal (St. 59).

---

§ 15. Wirkung des Trauerspieles: Allgemeiner Standpunkt Lessings Aristoteles gegenüber. Die Ansicht des Aristoteles nach Lessing.

In der Frage nach der Wirkung des Trauerspieles folgt Lessing den Lehrsätzen des Aristoteles; seine Thätigkeit ist dabei eine doppelte, indem er einmal die Ansicht des Stagiriten in gründlicher und methodischer Forschung feststellt, zum andern seine eigene Meinung entwickelt.

Der allgemeine Standpunkt Lessings der Dichtkunst des griechischen Philosophen gegenüber ist der, daß er sie für ein ebenso untrügliches Werk ansieht als die „Elemente“ des Euklid. Soweit sich die Tragödie von der Richtschnur des Aristoteles entfernt, soweit entfernt sie sich auch von ihrer Vollkommenheit (St. 101/104). Das war kein unwürdiger Autoritätsglaube, da Lessing sich nur den Gründen des Aristoteles beugte (St. 74). Dabei gieng er behutsam und zaghaft vor und gebrauchte selbst da, wo er das Schaffen des tragischen Genius richtig schilderte (St. 32), noch das Wort „Schrecken“; erst im letzten Viertel der Dramaturgie, nachdem er das Ansehen der Franzosen zertrümmert hat, wendet er das richtige Wort „Furcht“ ausnahmslos an.[1]) Es sind 10 Stücke (74—83), durch welche sich die Erörterung über die Wirkung der Tragödie hindurchzieht, fein gegliedert und in genauer Reihenfolge, offenbar einem genau vorgedachten Plane entsprungen: es sind wohl die Erkenntnisse,

---

1) Vgl. oben § 8 S. 28.

welche Lessing in einem neuen Kommentare über die Poetik des Aristoteles niederlegen wollte (vgl. Brief an M. Mendelssohn vom 5. November 1768), gefunden durch eine lange historische und exegetische Entwicklung, zusammengefaßt in zusammenhängender Polemik gegen die Theorie des großen Corneille.[1])

An die Spitze der Untersuchung ist knapp und kurz die Ansicht des Aristoteles gestellt: die Tragödie soll Mitleid und Schrecken erregen; der Held derselben darf daher weder ein ganz tugendhafter Mann noch ein völliger Bösewicht sein (St. 74). Aus diesen Worten wird zuerst der falsche Ausdruck „Schrecken“ entfernt, sowohl durch Hinweis auf die alten Dichter als auch durch eine genaue Interpretation des Aristoteles, der falsch verstanden und unrichtig übersetzt worden ist (St. 74): von Mitleid und Furcht, welche die Tragödie erwecken und reinigen soll, spricht Aristoteles. Diese Furcht aber entspringt aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person, und zwar mit Bezugnahme auf uns selbst; es ist dies die Furcht, daß die Unglücksfälle, welche wir über andere verhängt sehen, uns selbst treffen können, daß wir also selbst der bemitleidete Gegenstand werden können: die richtige tragische Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid (St. 74); diese Erklärung giebt Aristoteles selbst (Rhetorik II Kp. 5 u. 8). Absichtlich verbindet Aristoteles mit dem Mitleide die Furcht und nicht andere Leidenschaften, weil nach ihm das Materielle des Übels so beschaffen sein muß, daß wir es auch für uns oder einen der Unsrigen befürchten können. Der Leidende darf aber sein Unglück nicht voll verdienen, er muß es vielmehr durch irgend eine Schwachheit sich zugezogen haben; es ist daher Aufgabe des Dichters, ihn nicht schlimmer zu machen, als wir gemeiniglich zu sein pflegen (St. 82). Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem des Helden ähnlich werden könne, und diese Furcht reife gleichsam das Mitleid. Somit erweckt die Tragödie diese zwei voneinander untrennbaren Affekte: Mitleid und Furcht (St. 75).

Folgerichtig wird abgewiesen, daß Mitleid ohne Furcht erweckt wird; dieses Gefühl nennt Aristoteles „Philanthropie“ (St. 76); erst wenn eine wahrscheinliche Furcht zu jener mitleidigen Regung hinzukommt, erhebt sie sich zum tragischen Mitleid (St. 76); hingegen wird sie zum Gefühle des Gräßlichen

1) Vgl. oben § 6 S. 20.

verzerrt, wenn wir einen ganz guten Menschen leiden sehen (St. 79).

Da nun Aristoteles lehren wollte, welche Leidenschaften durch die in der Tragödie erregten in uns gereinigt werden sollen, mußte er die Furcht für uns selbst erwähnen, denn das Mitleid ist allerdings nicht ohne Furcht für uns selbst zu denken, wohl aber diese letztere allein; am Schlusse der Tragödie hört das Mitleid auf, aber die Furcht bleibt; hat sie nun während des Spielens als Ingrediens des Mitleids dieses reinigen helfen, so hilft sie nun, als eine für sich allein dauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen (St. 77).

Danach ist die Tragödie die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung (St. 77), und ihre Regeln sind zusammengefaßt folgende:

1) Die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen (St. 81).
2) Die Tragödie soll Mitleid und Furcht durch eine Person erwecken (St. 81).
3) Durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erregt, soll unser Mitleid und unsere Furcht und was diesem anhängt gereinigt werden (St. 81).
4) In der Tragödie darf kein ganz guter Mann ohne jedes Verschulden seinerseits unglücklich werden; das wäre gräßlich und deshalb unerträglich (St. 82).
5) Ebensowenig ist der Lasterhafte geschickt, ein tragischer Held zu sein (St. 82).
6) Die Sitten der tragischen Person sollen gute sein (St. 83).

Wie sich die Reinigung der Leidenschaften vollzieht, beantwortet Lessing knapp (St. 78). Obschon Aristoteles am Ende seiner „Politik“ (Buch VIII Kp. 7) anläßlich der Reinigung der Leidenschaften durch die (kathartische) Musik eine nähere Erklärung in der „Poetik“ verspricht, findet sich doch in dieser nichts; man hielt deshalb diese Erklärung für verloren und die „Poetik“ für nicht vollständig an der betreffenden Stelle überliefert. Das meint Lessing nicht, da in den Worten: „das Mitleid fordert einen, der unverdient leidet, und die Furcht einen unsresgleichen“ hinreichender Aufschluß liege; allen unnützen Deuteleien gegenüber bleibt er dabei, daß das tragische Mitleid unser Mitleid, ebenso unsere Furcht, und die tragische Furcht unsere Furcht und ebenso unser Mitleid reinige; da nun die

Reinigung der Leidenschaften in nichts anderem als in der Umwandlung derselben in tugendhafte Fertigkeiten besteht, die Tugend aber nach Aristoteles die Mitte zwischen dem Zuwenig und dem Zuviel ist, so findet die Reinigung in dieser Weise statt, daß wir von den Extremen des Mitleids und der Furcht, d. h. sowohl von dem Zuviel als auch dem Zuwenig beider Affekte gereinigt werden.[1])

Alle diese Forderungen hatte in genialem Instinkte damals allein unter den modernen Dichtern

2) Shakespeare

erfüllt, jener geniale, weltumspannende Geist, der trotz seiner Bildungsarmut doch einen so vollen Gedankenreichtum auf allen Gebieten des menschlichen Wissens, ebenso juristische wie historische, medizinische wie naturwissenschaftliche Kenntnisse bewies, so daß jeder seiner Blicke auf ein Zeitalter, mochte es selbst auf der Grundlage der magersten oder kritiklosesten Quelle sein, ihm dasselbe in seiner vollen Gegenständlichkeit erschloß, und daß jedes Blatt seiner Werke von seinem feinen Verständnisse für alle Vorgänge und von seiner eindringenden Beobachtungsgabe für alle Erscheinungen in der Natur Zeugnis ablegt. Auf ihn also und auf das Theater seines Volkes, das brittische, wies Lessing demnach folgerichtig hin.

---

§ 16. Hinweis auf das brittische Theater und auf Shakespeare.

Vor der zweiten Blüteperiode unserer Litteratur, welche den antiken Mustern ebenbürtige Schöpfungen an die Seite gestellt hat, konnte und mußte Shakespeare allein als der vollendete Dramatiker der Neuzeit gelten, für den Dramaturgisten als das Muster der vorgetragenen Regeln, in welchem die Praxis schon längst der endlich gefundenen Theorie vorausgeeilt war; auch dachte Lessing an vielen Stellen, wo er Shakespeare nicht nennt, doch an diesen als an das Muster. So hoch Shakespeare nun auch im allgemeinen steht, so war er doch ein Kind seiner Zeit

1) Die schönste Bestätigung von Lessings Untersuchungen ist die Weiterbildung, welche sie durch Schiller später erfuhren; will der Lehrer hierauf näher eingehen, so findet er u. a. Genaueres bei Zürn (Progr. v. Rastatt 1884) S. 9 u. ö.

und seines Volkes, zu dessen unverstandener Höhe freilich seine Landsleute und Zeitgenossen nur emporschauten. Lessing konnte daher das Theater der Britten nur bedingt loben: die Prologe der englischen Stücke läßt er gelten, nicht aber die meist in burleskem Tone verfaßten, auch den Tragödien angehängten Epiloge (St. 7); auch sind die englischen Komödien zu sehr mit Episoden überladen, während die Tragödien besser sind (St. 12); endlich haben die Engländer glücklich die steife Regelmäßigkeit der Franzosen vermieden (St. 17).

So steht Shakespeare selbst in seinem Volke auf einsamer Höhe. Die Deutschen lernten ihn damals durch Wielands Übersetzung kennen (St. 15). Auf den großen Britten weist also Lessing hin als auf das Genie, welches die Regeln in sich trägt (St. 96). Durch diesen Hinweis vollendet er das Gebäude seiner Dramaturgie, ohne jedoch irgendwo zusammenhängend über Shakespeares Dichtergröße im ganzen zu sprechen oder eine genauere Analyse einer seiner Tragödien vorzunehmen; ein Lustspiel Shakespeares wird überhaupt nicht besonders genannt, aber dafür wird Shakespeare bei den wichtigsten Fragen zum Vergleiche herangezogen, und an ihm als dem untrüglichen Maßstabe werden die übrigen Dichter gemessen. Er hat, wie kein anderer, die Bedürfnisse der Bühne gekannt (Hamlet! St. 5), seine Stücke sind Abbilder der Natur (nach Wieland, St. 69) und doch die eigensten Werke seines Dichtergenius von eigentümlichster und doch für alle anderen Dichter maßgebender Schönheit (St. 73) und wirken ohne allen scenischen Apparat (St. 80), besonders die Charaktere seiner Lustspiele (nach Hurd, St. 93), mit einem Worte: Shakespeare ist in allen wesentlichen Schönheiten des Dramas ein vollkommenes Muster (St. 93). Bei der Beurteilung werden im einzelnen folgende Stücke Shakespeares herangezogen: „Hamlet“ (Verwendung des weiten Gebietes des Wunderbaren in der Dichtung, um tragisches Mitleid und tragische Furcht zu erwecken, St. 11 u. 12), „Romeo und Julie“ und „Othello“ (Darstellung der Liebe und Eifersucht, St. 15).

Also ist auch Lessing „auf der Spur des Britten dem besseren Ruhme nachgeschritten“; an ihn lehnte sich Goethe an, als er sich zum Meister ausgestaltete, an ihn auch später Schiller; vgl. dessen wichtigen Brief an Goethe vom 5. Mai 1797.

III. Anhang.

§ 17. Der Harlekin.

Verspottung der öffentlichen Verbannung des Harlekins von der Bühne durch Frau Neuber; Lessings eigene (allerdings sehr eigentümliche) Ansichten über denselben (St. 18).

---

§ 18. Hinweis auf das spanische Theater: Vermischung des Tragischen und Komischen.

Die wilden Intriguen der spanischen Stücke (St. 46); Vermischung des Tragischen und Komischen in einem Stücke, d. h. in Konsequenz mit Lessings Polemik gegen die Unnatur des französischen Klassizismus; Richtigstellung der Grenzen zwischen Natur und Kunst (zwischen Wirklichkeit und Ideal) und ihre Vereinigung in einem wahren Kunstwerke (St. 68—70).

---

§ 19. Dichter und Publikum.

Das Publikum soll hohe Achtung vor dem Dichter haben, wie Frankreich vor seinem großen Corneille (St. 36), der Dichter aber von kleinlicher Eitelkeit frei sein: der Hervorruf des Dichters auf die offene Bühne, den Voltaire einführte, wird verworfen (St. 36).

---

§ 20. Die Titel der Stücke.

Die Titel sollen eher nichtssagend sein als zuviel vom Inhalte verraten (St. 21); Beispiel der Alten (Sophokles: St. 29, Plautus: St. 9); dagegen fehlen die neueren Dichter öfters (zuviel: Heufeld St. 22, gegen falsche Auffassung: Marivaux St. 73). Von einer Nebenperson nimmt Corneille fälschlich den Titel (St. 29). Stellung des Namens des Verfassers (St. 96).

---

§ 21. Der Nachdruck.

Über den Nachdruck spricht sich Lessing am Schlusse der Dramaturgie (St. 101—104) eingehend und auf das schärfste tadelnd aus.

---

§ 22. Schlußwort der Einleitung.

Somit kann wohl das Wort Friedrich Schlegels: „Lessings Kritik ist eine produktive“, wie dies schon in den Litteraturbriefen hervortrat, wo „neben der Verneinung und Vernichtung die aufmunternde Bejahung, Belehrung und Anregung nicht fehlt“ (Erich Schmidt, Lessing I, S. 403), auch für die Dramaturgie als bewiesen gelten; auch Schiller bestätigt dies, wenn er in einem Briefe an Goethe (vom 4. Juni 1799) nach der Lektüre der Dramaturgie schreibt: „Es ist doch gar keine Frage, daß Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten ins Auge gefaßt hat.“ — Es blieb für Lessing, nachdem er die dramatischen Regeln, besonders die der Tragödie, forschend ergründet hatte, nur noch übrig, durch Schaffung eines freien Dichtwerkes gleichsam die Probe auf das Exempel zu machen. Er that dies, indem er „Emilia Galotti“ dichtete. Nun ist es ein stets sich wiederholendes Gesetz in der Geschichte der Kunst, daß die ersten Schöpfungen einer Glanzzeit, auch des vollkommensten Klassizismus, mit einer gewissen herben Strenge behaftet sind, teils weil sie sich gegen verkehrte Auffassungen und Gewohnheiten der Vergangenheit wenden müssen, teils im Streben nach Neuem noch nicht zu ganz gerundeter Schöne durchdringen können. So erscheint auch Lessings „Emilia Galotti“ als ein erstes, aber etwas herbes Erzeugnis vollendeter Kunstgenialität, auf welches die Meisterwerke Goethes und Schillers folgten, die abschlossen, was jener begonnen hatte. Zu „Emilia Galotti“ aber und zur klassischen Kunsthöhe der Goethe-Schillerschen Muse ist die Dramaturgie das grundlegende Werk: sie war die Wurzel, welche in die Tiefe gesenkt ward, aus welcher Stamm, Blüte und Frucht jener erwachsen sollte: ohne sie ist die zweite Blüteperiode unserer Litteratur nicht zu denken, von welcher, wie Hettner sagt, das Ideal der Humanität erreicht ist.

Ankündigung.[1])

Es wird sich leicht erraten lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen[2]), nicht anders als beimessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt[3]), und ihre Äußerungen sind sowohl hier als auswärts von dem feinern Teile des Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdient und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freilich giebt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken. Man könnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen, wenn ihr hämischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen bemüht ist, so müssen sie wissen, daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Glücklich der Ort, wo diese Elenden[4]) den Ton nicht angeben; wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung hält und nicht verstattet, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen, und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Aberwitzes werden.

---

1) Vgl. die Geschichte des Unternehmens in der Einleitung § 7.

2) Bei den uneigentlichen Hilfsverben: „können, mögen, dürfen, müssen, sollen, wollen, lassen“ liebt Lessing die Auslassung der Hilfsverba „haben“ und „sein“. Dieses sei für alle die vielen Fälle hiermit angemerkt. Vgl. Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache, S. 104 ff.

3) Dies bezieht sich auf die von Löwen im Herbste 1766 herausgegebene „Vorläufige Nachricht“ (s. Einl. § 3 S. 8).

4) Gemeint sind die Gegner und Neider Löwens, namentlich ein gewisser Dreyer, ein Gottschedianer, der Löwens Absicht in einem Gedichte verspottet hatte.

So glücklich sei Hamburg in allem, woran seinem Wohlstande und seiner Freiheit gelegen: denn es verdient so glücklich zu sein!

Als Schlegel[5]), zur Aufnahme des dänischen Theaters (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) Vorschläge that[6]), von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun, war dieses der erste und vornehmste, „daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten“. Die Prinzipalschaft[7]) unter ihnen hat eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrenteils desto nachlässiger und eigennütziger treiben läßt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Notdurft oder Luxus versprechen.

Wenn hier also bis jetzt auch weiter noch nichts geschehen wäre, als daß eine Gesellschaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt und nach einem gemeinnützigen Plane arbeiten zu lassen sich verbunden hätte, so wäre dennoch, bloß dadurch, schon viel gewonnen. Denn aus dieser ersten Veränderung können, auch bei einer nur mäßigen Begünstigung des Publikums, leicht und geschwind alle anderen Verbesserungen erwachsen, deren unser Theater bedarf.

An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts gespart werden: ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muß die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publikum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur und sehe und höre und prüfe und richte.

---

5) **Johann Elias Schlegel** (aus Meißen, 1718—1749), der ältere Bruder von Johann Adolf, dem Vater der beiden Romantiker August Wilhelm und Friedrich, verfaßte 1746 ein „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen“ und 1747 „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.“ Die von Lessing oben angezogene Stelle ist übrigens der erstgenannten Schrift entlehnt: Teil III (der von 1761—1770 in 5 Teilen von Schlegels Bruder herausgegeb. Schriften) 1764 S. 252.

6) Dieselben liefen auf die Forderung hinaus, daß das Theater einen nationalen Charakter trüge.

7) d. i. die Vereinigung zünftiger Schauspieler unter einem Unternehmer, der, lediglich auf die unsichere Tageseinnahme angewiesen, mit seiner Truppe von Ort zu Ort zog und für deren Bezahlung und Verpflegung aufkommen mußte.

Seine Stimme soll nie geringschätzig verhört, sein Urteil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

Nur daß sich nicht jeder kleine Kritikaster[8]) für das Publikum halte, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rate gehe, von welcher Art s ine Erwartungen gewesen. Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten eines Stücks, das richtige Spiel eines Akteurs empfindet, kann darum auch den Wert aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe natürlicherweise noch weiter entfernt, und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verliert, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herumirrt.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers[9]), hier thun wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit: aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführt werden sollten, so sieht man wohl, woran die Schuld liegt. Indes ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird, als es ist; und der unbefriedigte Zuschauer wenigstens daran urteilen lernt. Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinander zu setzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Akteur seine ganze Stärke zeigen kann.

---

8) d. i. ein eingebildeter Kritiker, leichtfertiger Tadler (wahrscheinlich eine dem Italienischen entlehnte Form).

9) Wie aus der Einleitung (§ 6 u. 9) bekannt ist, mußte Lessing von St. 25 ab auf dies Vorhaben infolge der allzu großen Empfindlichkeit der Schauspielerin Frau Hensel verzichten.

echte Kunst nur wahre Natur ist, äußert er sich unter dem Gesichtspunkte des Vortrags oder der Deklamation. Er empfiehlt Feuer, aber mit Mäßigung (St. 5), macht auf die intensiven Accente, d. h. Hervorhebung des Wichtigen mittels der Stimme aufmerksam: so entstehe eine natürliche Musik, gegen die sich jedes Herz öffne (St. 8). Neben diesen allgemeinen Regeln finden sich einzelne Bemerkungen über Deklamation von Possen (St. 9 und eingehendere über den Vortrag moralischer Stellen (St. 3 u. 4)

Die Scenerie hält der Dramaturgist für unwesentlich (St. 80), wichtig ist ihm die Sprache, in welcher die Dichter ihre Personen reden lassen: edle natürliche Einfachheit ist ihm auch hier Ideal (St. 59).

---

§ 15. Wirkung des Trauerspieles: Allgemeiner Standpunkt Lessings Aristoteles gegenüber. Die Ansicht des Aristoteles nach Lessing.

In der Frage nach der Wirkung des Trauerspieles folgt Lessing den Lehrsätzen des Aristoteles; seine Thätigkeit ist dabei eine doppelte, indem er einmal die Ansicht des Stagiriten in gründlicher und methodischer Forschung feststellt, zum andern seine eigene Meinung entwickelt.

Der allgemeine Standpunkt Lessings der Dichtkunst des griechischen Philosophen gegenüber ist der, daß er sie für ein ebenso untrügliches Werk ansieht als die „Elemente“ des Euklid. Soweit sich die Tragödie von der Richtschnur des Aristoteles entfernt, soweit entfernt sie sich auch von ihrer Vollkommenheit (St. 101/104). Das war kein unwürdiger Autoritätsglaube, da Lessing sich nur den Gründen des Aristoteles beugte (St. 74). Dabei gieng er behutsam und zaghaft vor und gebrauchte selbst da, wo er das Schaffen des tragischen Genius richtig schilderte (St. 32), noch das Wort „Schrecken“; erst im letzten Viertel der Dramaturgie, nachdem er das Ansehen der Franzosen zertrümmert hat, wendet er das richtige Wort „Furcht“ ausnahmslos an.[1]) Es sind 10 Stücke (74—83), durch welche sich die Erörterung über die Wirkung der Tragödie hindurchzieht, fein gegliedert und in genauer Reihenfolge, offenbar einem genau vorgedachten Plane entsprungen: es sind wohl die Erkenntnisse,

---

1) Vgl. oben § 8 S. 28.

welche Lessing in einem neuen Kommentare über die Poetik des Aristoteles niederlegen wollte (vgl. Brief an M. Mendelssohn vom 5. November 1768), gefunden durch eine lange historische und exegetische Entwicklung, zusammengefaßt in zusammenhängender Polemik gegen die Theorie des großen Corneille.[1])

An die Spitze der Untersuchung ist knapp und kurz die Ansicht des Aristoteles gestellt: die Tragödie soll Mitleid und Schrecken erregen; der Held derselben darf daher weder ein ganz tugendhafter Mann noch ein völliger Bösewicht sein (St. 74). Aus diesen Worten wird zuerst der falsche Ausdruck „Schrecken" entfernt, sowohl durch Hinweis auf die alten Dichter als auch durch eine genaue Interpretation des Aristoteles, der falsch verstanden und unrichtig übersetzt worden ist (St. 74): von Mitleid und Furcht, welche die Tragödie erwecken und reinigen soll, spricht Aristoteles. Diese Furcht aber entspringt aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person, und zwar mit Bezugnahme auf uns selbst; es ist dies die Furcht, daß die Unglücksfälle, welche wir über andere verhängt sehen, uns selbst treffen können, daß wir also selbst der bemitleidete Gegenstand werden können: die richtige tragische Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid (St. 74); diese Erklärung giebt Aristoteles selbst (Rhetorik II Kp. 5 u. 8). Absichtlich verbindet Aristoteles mit dem Mitleide die Furcht und nicht andere Leidenschaften, weil nach ihm das Materielle des Übels so beschaffen sein muß, daß wir es auch für uns oder einen der Unsrigen befürchten können. Der Leidende darf aber sein Unglück nicht voll verdienen, er muß es vielmehr durch irgend eine Schwachheit sich zugezogen haben; es ist daher Aufgabe des Dichters, ihn nicht schlimmer zu machen, als wir gemeiniglich zu sein pflegen (St. 82). Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem des Helden ähnlich werden könne, und diese Furcht reife gleichsam das Mitleid. Somit erweckt die Tragödie diese zwei voneinander untrennbaren Affekte: Mitleid und Furcht (St. 75).

Folgerichtig wird abgewiesen, daß Mitleid ohne Furcht erweckt wird; dieses Gefühl nennt Aristoteles „Philanthropie" (St. 76); erst wenn eine wahrscheinliche Furcht zu jener mitleidigen Regung hinzukommt, erhebt sie sich zum tragischen Mitleid (St. 76); hingegen wird sie zum Gefühle des Gräßlichen

1) Vgl. oben § 6 S. 20.

Olint und Sophronia ist das Werk eines jungen Dichters, und sein unvollendet hinterlassenes Werk. Cronegk[2]) starb allerdings für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er nach dem Urteile seiner Freunde für dieselbe noch hätte leisten können, als was er wirklich geleistet hat. Und welcher dramatische Dichter, aus allen Zeiten und Nationen, hätte in seinem sechsundzwanzigsten Jahre sterben können, ohne die Kritik über seine wahren Talente nicht ebenso zweifelhaft zu lassen?

Der Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso[3]). Eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwicklungen zu erdenken und einzelne Empfindungen in Scenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neuen Verwicklungen weder das Interesse schwächen noch der Wahrscheinlichkeit

---

abgeführt. Aber auch Olint will nach Rücksprache mit seinem ihn dazu ermunternden Vater den von ihm begangenen Frevel eingestehen. So entsteht ein edler Wettstreit zwischen den beiden Liebenden. Um Olint zu retten, bietet Clorinde ihm Hand und Thron, wird aber von jenem durch den Hinweis auf seine Liebe zu Sophronia abgewiesen und zur Rache entflammt. Ebenso scheitert ein Versuch Aladins, Olint zu retten, an des letztern Standhaftigkeit. Durch seine Flucht vor der herannahenden Clorinde entfacht Olint die Wut derselben aufs äußerste. Sie läßt Sophronia herbeibringen, um sie zu töten; doch deren himmlische Güte, die für Clorinde noch betet, als diese schon den Mordstahl gegen sie zückt, entwaffnet sie. Um beide loszubitten, eilt sie zum Sultan. — Hiermit schließt das Fragment ab. Es folgt nur noch eine kurze Schlußscene von sechs Versen, in denen Clorinde den Liebenden Verzeihung und Vereinigung verkündet. (Die in das Stück eingefügten Chorpartieen sind bei der Hamburger Aufführung unterdrückt worden und daher auch in vorstehender Inhaltsangabe unberücksichtigt geblieben.)

2) **Joh. Friedr. Frh. v. Cronegk** (aus Anspach, 1731—58) schloß sich als zwanzigjähriger Jüngling in Leipzig an Gellert an und verfaßte außer lyrischen Gedichten und Satiren auch drei Dramen, die bei Lessing Erwähnung finden: Codrus, der Mißtrauische und Olint und Sophronia.

3) „Befreites Jerusalem“ (erschienen 1581) II 1—54. Hier stehen dem **Olind** (sic!) und der Sophronia König Aladin und der Zauberer Ismen gegenüber, welcher, „einst Christ, zu Mahom abgefallen“ ist. Die beiden Liebenden sollen den Feuertod erleiden, da erscheint Clorinde. Das Los der beiden Unglücklichen jammert sie, und sie weiß den König durch das Versprechen thätiger Unterstützung im bevorstehenden Kampfe zur Milde zu stimmen. Vom Schaffot geht es zur Hochzeit, dann aber in die — Verbannung.

Eintrag thun, sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können, die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen, und ohne Sprung, in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisieren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nötig ist; was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut, und was der bloß witzige Kopf[4]) nachzumachen vergebens sich martert.

Tasso scheint in seinem Olint und Sophronia den Virgil in seinem Nisus und Euryalus[5]) vor Augen gehabt zu haben. So wie Virgil in diesen die Stärke der Freundschaft geschildert hatte, wollte Tasso in jenen die Stärke der Liebe schildern. Dort war es heldenmütiger Diensteifer, der die Probe der Freundschaft veranlaßte, hier ist es die Religion, welche der Liebe Gelegenheit giebt, sich in aller ihrer Kraft zu zeigen. Aber die Religion, welche bei dem Tasso nur das Mittel ist, wodurch er die Liebe so wirksam zeigt, ist in Cronegks Bearbeitung das Hauptwerk geworden. Er wollte den Triumph dieser in den Triumph jener veredeln. Gewiß, eine fromme Verbesserung, — weiter aber auch nichts als fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bei dem Tasso so simpel und natürlich, so wahr und menschlich ist, so verwickelt und romanenhaft[6]), so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerl, der weder Christ noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengesponnen hat, welcher dem Aladin den Rat giebt, das wunderthätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht ebenso unwissend war, als es der Dichter

---

4) witzig hier wie auch sonst im 18. Jahrhundert: „geistreich“.

5) Vgl. „Äneis“ V 294—361 u. IX 176—437. Samt den Ihrigen im Lager von Feinden rings eingeschlossen, fassen die beiden in unzertrennlicher Freundschaft sich zugethanen Jünglinge den mutigen Entschluß, zur Nachtzeit das feindliche Lager zu durchbrechen, dem in der Ferne weilenden Äneas die bedrängte Lage der Ihrigen zu melden, mit einem Hilfsheere zurückzukehren und dem Feinde mordend in den Rücken zu fallen. Bei dem Unternehmen finden beide vereint den Tod. — Daß diese Fabel Tasso vorgeschwebt, beweist besonders der Ausruf Olints bei Tasso II 28 und der des Nisus bei Vergil IX 427.

6) so auch St. XX, wo s.

zu sein scheint, so konnte er einen solchen Rat unmöglich geben. Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheen. Cronegk verrät sich in mehreren Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mahomedanischen Glauben beigewohnt. Der gröbste Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringt. Die Moschee heißt ihm „ein Sitz der falschen Götter“, und den Priester selbst läßt er ausrufen:

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rach' und Strafe rüsten,
Ihr Götter? Blitzt, vertilgt das freche Volk der Christen!“ [7])

Der sorgsame Schauspieler hat in seiner Tracht das Costume, vom Scheitel bis zur Zehe, genau zu beachten gesucht, und er muß solche Ungereimtheiten sagen!

Beim Tasso kömmt das Marienbild aus der Moschee weg, ohne daß man eigentlich weiß, ob es von Menschenhänden entwendet worden, oder ob eine höhere Macht dabei im Spiele gewesen. Cronegk macht den Olint zum Thäter. Zwar verwandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am Kreuz“, aber Bild ist Bild, und dieser armselige Aberglaube giebt dem Olint eine sehr verächtliche Seite. Man kann ihm unmöglich wieder gut werden, daß er es wagen können, durch eine so kleine That sein Volk an den Rand des Verderbens zu stellen. Wenn er sich hernach freiwillig dazu bekennt, so ist es nichts mehr als Schuldigkeit, und keine Großmut. Beim Tasso läßt ihn bloß die Liebe diesen Schritt thun; er will Sophronien retten oder mit ihr sterben; mit ihr sterben, bloß um mit ihr zu sterben; kann er mit ihr nicht ein Bette besteigen, so sei es ein Scheiterhaufen; an ihrer Seite, an den nämlichen Pfahl gebunden, bestimmt, von dem nämlichen Feuer verzehrt zu werden, empfindet er bloß das Glück einer so süßen Nachbarschaft, denkt an nichts, was er jenseit dem Grabe [8]) zu hoffen habe, und wünscht nichts, als daß diese Nachbarschaft noch enger und vertrauter sein möge, daß er Brust gegen Brust drücken und auf ihren Lippen seinen Geist verhauchen dürfe.

Dieser vortreffliche Kontrast zwischen einer lieben, ruhigen, ganz geistigen Schwärmerin und einem hitzigen, begierigen Jünglinge

---

7) Akt. I Sc. 3.

8) Man beachte den Dativ. Denselben Kasus gebraucht L. häufig auch bei ohne und statt.

ist beim Cronegk völlig verloren. Sie sind beide von der kältesten Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märtertum im Kopfe; und nicht genug, daß er, daß sie für die Religion sterben wollen, auch Evander wollte, auch Serena hätte nicht übel Lust dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche, wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor großen Fehltritten bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt. Wenn heldenmütige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehreren sieht, hört man auf zu bewundern. Hierwider hatte sich Cronegk schon in seinem Codrus[9]) sehr versündigt. Die Liebe des Vaterlandes, bis zum freiwilligen Tode für dasselbe, hätte den Codrus allein auszeichnen sollen; er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art dastehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Elisinde und Philaide, und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird geteilt, und Codrus verliert sich unter der Menge. So auch hier. Was in Olint und Sophronia Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden[10]) so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.

Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind mehrenteils Märtyrer. Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallt, als daß jeder Rasender[11]), der sich mutwillig, ohne alle Not, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers

9) einem fünfaktigen Trauerspiele, das auf Lessings Verwenden durch einen von der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ zu Leipzig 1757 ausgesetzten Preis gekrönt ward und den ruhmvollen Opfertod des bekannten Königs von Athen zum Gegenstande hat. Elisinde (Lessing schreibt Elesinde) und Philaide sind Prinzessinnen aus Theseus' Stamme, Medon ein Sohn der ersteren.

10) d. i. prahlerische Reden (vom frz. braver).

11) Neben „dieser“, „jeder“, „alle“ u. ä. finden sich bis zum Ende des 18. Jahrhunders noch häufig starke Formen, ohne daß ein Unterschied der Bedeutung gegenüber den schwachen, welche die jetzt allein üblichen sind, durchzuführen wäre; s. O. Erdmann, Grundzüge der deutschen Syntax, § 69d. Dieses sei für alle Fälle hiermit angemerkt.

sich anmaßen dürfte. Wir wissen jetzt zu wohl die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene ebenso sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählt: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe[12]) gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Notwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloßstellt! Daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe schon berührt, daß es nur ein ebenso nichtswürdiger Aberglaube sein konnte, als wir in dem Zauberer Ismen verachten, welcher den Olint antrieb, das Bild aus der Moschee wieder zu entwenden. Es entschuldigt den Dichter nicht, daß es Zeiten gegeben, wo ein solcher Aberglaube allgemein war, und bei vielen guten Eigenschaften bestehen konnte, daß es noch Länder giebt, wo er der frommen Einfalt nichts Befremdendes haben würde. Denn er schrieb sein Trauerspiel ebensowenig für jene Zeiten, als er es bestimmte in Böhmen oder Spanien gespielt zu werden[13]). Der gute Schriftsteller, er

12) Frühere (bis auf Schiller gebräuchliche) Form für „Beweggründe", jetzt veraltet; so auch St. 2.

13) Dieses ist die Konstruktion des im Lateinischen und Griechischen so häufigen Accusativ mit dem Infinitiv. Jakob Grimm (Deutsch. Gram. IV S. 114) stellt mit Recht als Kriterium derselben auf, daß sie da vorhanden sei, „wo ein im Satz ausgedrückter Accusativ nicht zum herrschenden Verbum, sondern zu dem abhängigen Infinitiv dergestalt gehört, daß er bei Auffassung des Ganzen in zwei Sätze den Nominativ des zweiten, abhängigen Satzes gebildet haben würde." Im Gotischen findet sich dieser Accusativ mit dem Infinitiv sehr häufig, doch kaum ohne Vorgang des Griechischen, aber nicht selten wird bei gleichem Subjekte, dem Griechischen zuwider, das Subjekt des Infinitivs mit dem Accusativ besonders ausgedrückt (z. B. Ulfilas, Philipp. II, 6); im Altnordischen ist der Accusativ mit dem Infinitiv sehr häufig (z. B. Edda, Vafthrudnismal Str. 33), im Angelsächsischen sind die Beispiele ebenfalls nicht selten, häufiger wenigstens, als Grimm a. a. O. S. 120 meint (z. B. Beowulf V. 38. 118. 933. 1432. 1968), nicht sehr häufig im Altsächsischen (z. B. Heliand V. 1550. 3337 f. 4770 f.). Auch im Althochdeutschen ist die Konstruktion in Originalwerken (nicht Übersetzungen) vorhanden, aber selten, und meist in Abhängigkeit oder Nachahmung des Lateinischen

sei, von welcher Gattung er wolle, wenn er nicht bloß schreibt, seinen Witz, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, hat immer die

ebenso, aber noch seltener im Mittelhochdeutschen, und zwar ohne Hinzufügung der Präposition „zu" (vgl. O. Apelt, Bemerkungen über den Acc. c. Inf. im Althochdeutschen und Mittelhochdeutschen, Programm, Weimar 1875). Im Neuhochdeutschen finden sich im 16. und 17. Jahrhunderte unter dem Einflusse des Lateinischen gleichfalls Spuren, aber erst im Kanzleistile und in Romanen von 1680—1730 wird das „zu" noch dem Infinitive vorgeschoben. Während aber die anderen Klassiker des vorigen Jahrhunderts jene Struktur nur spärlich in Anwendung brachten, hat Lessing merkwürdigerweise derselben sich mehr angenommen (vgl. Lehmann, Lessings Sprache S. 163—170) und in seinem Streben nach Kürze und Prägnanz der Darstellung in allen seinen prosaischen Schriften von ihr einen umfangreichen Gebrauch gemacht, teils aus ureignem Antriebe, teils vom Griechischen und Lateinischen, teils vom Französischen beeinflußt, namentlich von letzterem in Relativsätzen. Wir teilen die 12, höchstens 14 Beispiele mit, welche wir in der Dramaturgie gefunden haben, indem wir aus dem eben angeführten Grunde die Beispiele in Relativsätzen voran und allein stellen. I) In Relativsätzen: 1) St. 32 Abschn. 5: Dinge, die wir ... noch so weit von uns entfernt zu sein glauben; 2) St. 35 letzt. Abschn.: Theaterspiele ..., die er so vollkommen nach dem Geschmacke seines Parterres zu sein glaubte; 3) St. 84 gegen Ende: Stellen, welche Aristoteles diesem Tadel unterworfen zu sein geglaubt hatte; 4) St. 101/104 Abschn. 5: Beschäftigung ..., zu der ich mich aus einer Art von Prädilektion erlesen zu sein glauben konnte. II) Sonst: 5) unsere Stelle; 6) St. 13 Abschn. 6: der Dichter hat ... bemerkt, wie er das Äußerliche seiner stummen Schöne zu sein wünsche; 7) St. 24 Abschn. 1: Herz ... verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuten lassen; (8) St. 34 vorletzt. Abschn.: wenn mancher Ehemann sich daraus berechtigt zu sein glaubte); 9) St. 37 Abschn. 6: als ob er dadurch die Fabel dieses Trauerspieles überhaupt von der vollkommensten Gattung tragischer Fabeln zu sein erkläre; 10) St. 49 Abschn. 1: der im Grunde ebenso regelmäßig ist, als sie ihn zu sein verlangen; (11) St. 56 letzt. Abschn.: bis er den rechten Augenblick gekommen zu sein glaubte); 12) St. 75 Abschn. 5: als wir ihm zu sein uns selbst fühlen. Vielleicht liegt die Konstruktion noch in folgenden Sätzen versteckt: 13) St. 85 vorl. Abschn.: warum Diderot das Theater seiner Nation auf dem Gipfel der Vollkommenheit nicht sah, auf dem wir es [zu sein] durchaus glauben sollen; 14) St. 89 Abschn. 3: und wir [das] möglich [zu sein] glauben, was nie geschehen. — Doch mag das sein, wie es will, im ganzen gilt von der hochdeutschen Sprache, vom Althochdeutschen Otfrieds bis zum Neuhochdeutschen unserer Tage, daß alle Versuche, den Accusativ mit dem Infinitiv bei uns einzubürgern, mögen sie von Otfried oder Luther, von Opitz oder Lessing gemacht sein, nicht von dauerndem Erfolge weder für die Umgangs-, noch für die Schriftsprache gewesen sind, und daß aus dem inneren Wesen unserer hochdeutschen Sprache kein weiterer Gebrauch hervorgewachsen ist als der bei den Verben der sinnlichen Wahrnehmung.

Erleuchtesten[14]) und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur, was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdigt er zu schreiben. Selbst der dramatische, wenn er sich zu dem Pöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern; nicht aber, ihn in seinen Vorurteilen, ihn in seiner unedeln Denkungsart zu bestärken.

Zweites Stück.

Den 5. Mai 1767.

Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Bekehrung der Clorinde[1]) zu machen sein. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt: in der moralischen[2]) muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen, nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegeneinander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns durch Schönheiten des Details über Mißverhältnisse dieser Art zu täuschen: aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgetäuscht[3]) hat, zurück. Dieses auf die vierte

14) Da sich nur im 16. Jahrhundert die für diesen Superlativ vorauszusetzende Grundform „erleucht" findet (s. Grimm, Deutsch. Wörterb. s. v. erleuchtet: in Kirchhofs Wendunmut: „einen erleuchten Mann" und „mit erleuchten Worten"), so muß man diese Bildung Lessings entweder für eine altertümliche ansehen oder annehmen, daß sie aus falscher Analogie mit „erlauchtesten", der rückumgelauteten Form von „erleuchtet", entstand.

1) d. i. zur Milde gegen Sophronia. Zum Christentum wird sie bei Cronegk nicht bekehrt, wohl aber bei Tasso, s. u.

2) „Moralisch" ist hier im weiteren Sinne gebraucht zur Bezeichnung der Einheit des Geistigen und Sittlichen.

3) Eine den Herausgebern längst vorschwebende Veränderung des unverständlichen in der Originalausgabe stehenden „abgelauscht", begründet von Tomanetz (Ztschr. f. dtsch. Altert. u. Litteratur, N. F. XVII, S. 369 f.).

Scene des dritten[4]) Akts angewendet, wird man finden, daß die Reden und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätte bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso[5]) nimmt Clorinde auch das Christentum an; aber in ihrer letzten Stunde; aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, daß ihre Eltern diesem Glauben zugethan gewesen: feine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des Zamor[6]) durch Beispiel und Bitten, durch Großmut und Ermahnungen bestürmt und bis in das Innerste erschüttert worden, läßt er ihn doch die Wahrheit der Religion, an deren Bekennern er so viel Großes sieht, mehr vermuten als glauben. Und vielleicht würde Voltaire auch diese Vermutung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauers etwas hätte geschehen müssen.

---

4) Lessing hat sich geirrt; das Richtige ist: 9. Scene des 4. Aktes.

5) a. a. O. XII, 1—69. Nach Tasso war Clorinde einem christlichen Negerfürsten als weiße Tochter geboren und von der Mutter aus Furcht vor dem Zorne ihres Gemahls ungetauft einem Sklaven übergeben worden. Wie dieser sie nun in ein gefährliches Wagnis gegen die Christen eintreten sieht, warnt er sie und entdeckt ihr das Geheimnis ihrer Geburt. Diese Mitteilung in Verbindung mit einem ihr im Traume erschienenen Bilde vermag zwar nicht, sie in ihrem Vorsatze wankend zu machen, verfehlt aber insofern nicht ihre Wirkung, als Clorinde, in dem nun beginnenden Kampfe von Tankred auf den Tod verwundet, von diesem getauft zu werden begehrt.

6) Zamor stellt in Voltaires Trauerspiel Alzire, das den Kampf des Heidentums und der christlichen Bildung in Peru zum Gegenstande hat, den freien, edlen Wilden dar, welcher Heide ist und bleibt, obwohl er bei seiner Rückkehr aus dreijähriger Verbannung den alten Monteza, den Vater seiner früheren Braut Alzire, als Christ wiederfindet. Alle Bitten desselben, sowie des alten edlen Alvarez, des früheren Statthalters, dem er einst das Leben gerettet hat, bleiben fruchtlos. Erst als Alzirens grausamer Gemahl, Gusman, sein erbitterter Gegner, tödlich von ihm getroffen zu Boden sinkt und ihm großmütig vergiebt, da kann er nicht umhin, ihm seine Bewunderung auszudrücken und sich zu beugen vor der überwältigenden Größe dieser selbstverleugnenden Christenliebe.

Selbst der Polyeukt[7] des Corneille ist in Absicht auf beide Anmerkungen tadelhaft[8]); und wenn es seine Nachahmungen immer geworden sind, so dürfte die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdient, ohne Zweifel noch zu erwarten sein. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessiert. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, wäre also mein Rat: — man ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführt. Dieser Rat, welcher aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns um nichts als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächern Gemütern zu statten kömmt, die, ich weiß nicht welchen Schauder empfinden, wenn sie Gesinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligern Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll

---

7) ein Trauerspiel, das zum ersten Male 1643 aufgeführt wurde. Die Handlung desselben spielt in Armenien um 250 n. Chr., als Decius, der grausame Christenverfolger, römischer Kaiser war: Polyeukt, ein vornehmer Armenier, der insgeheim Christ geworden ist, brennt vor Begier, den Märtyrertod zu erleiden, beschimpft den heidnischen Gottesdienst und soll sterben. Allein sein eigner Schwiegervater, der römische Statthalter Felix, will ihm das Leben lassen, falls er den Christenglauben abschwört. Darauf will jener nicht eingehen, und da Felix überdies durch Vollziehung der Hinrichtung und anderweite Verheiratung seiner Tochter ein erhöhtes Ansehen zu gewinnen hofft, so läßt er ihn töten. Polyeukts Tod aber weckt derartige Bewunderung, daß Felix selbst sich zum Christentume bekehrt.

8) weil 1) für Polyeukt kein zwingender Grund zur Übernahme des Märtyrertums vorliegt und 2) die Bekehrung der Verfolger Polyeukts infolge göttlicher Einwirkung ein „moralisches Wunder" ist.

niemanden, wer es auch sei, Anstoß geben; und ich wünschte, daß es auch allem genommenen Anstoße vorbeugen könnte und wollte.

Cronegk hatte sein Stück nur bis gegen das Ende des vierten Aufzuges gebracht. Das übrige hat eine Feder in Wien[9] dazugefügt: eine Feder, — denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar. Der Ergänzer hat, allem Ansehen nach, die Geschichte ganz anders geendet, als sie Cronegk zu enden willens gewesen. Der Tod löset alle Verwirrungen am besten; darum läßt er beide sterben, den Olint und die Sophronia. Beim Tasso kommen sie beide davon; denn Clorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmut ihrer an. Cronegk aber hatte Clorinden verliebt gemacht, und da war es freilich schwer zu erraten, wie er zwei Nebenbuhlerinnen auseinandersetzen wollen, ohne den Tod zu Hilfe zu rufen. In einem andern noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: Aber woran stirbt sie denn? — Woran? am fünften Akte, antwortete dieser. In Wahrheit: der fünfte Akt ist eine garstige, böse Staupe[10], die manchen hinreißt, dem die ersten vier Akte ein weit längeres Leben versprachen. —

Doch ich will mich in die Kritik des Stückes nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vor-

9) Der Geheime Archivar Cassian Anton v. Roschmann hat, als das Stück 1764 zum ersten Male in Wien auf der k. k. priv. Schaubühne aufgeführt werden sollte, den fehlenden Schluß ergänzt. Diese Ergänzung lag auch der Eröffnungsvorstellung am 22. April 1767 in Hamburg zu Grunde. Danach soll Sophronia, die gleich Olint den Märtyrertod vorgezogen hätte, als Geisel für Olints Treue unter Ismenors Aufsicht zurückbleiben. Als nun die Kunde vom siegreichen Vordringen der Kreuzfahrer und die falsche Nachricht von Olints treulosem Verrate kommt, da läßt Ismenor die Glaubensfreudige ein schon in Bereitschaft gehaltenes Gift nehmen. Eben beginnt dieses zu wirken, da kommt Clorinde zurück, um auf Aladins Befehl Sophronia ihrem Geliebten zuzuführen. So erfährt diese noch sterbend Olints Heldenthaten und schwere Verwundung und beschwört Clorinde in rührender Weise, den christlichen Glauben anzunehmen. Der schwerverwundete Olint aber sieht die Geliebte nur als Leiche wieder. Er preist sich glücklich, mit ihr bald wieder vereint zu werden, und stirbt in der Hoffnung, daß Clorinde sich bekehren und den Frieden zwischen Aladin und den Christen vermitteln werde.

10) d. i. eine Seuche, Pest, ansteckende Krankheit, jetzt fast nur noch zur Bezeichnung einer Hundekrankheit gebraucht.

gestellt worden. Ich schweige von der äußern Pracht; denn diese Verbesserung unsers Theaters erfordert nichts als Geld. Die Künste, deren Hilfe dazu nötig ist, sind bei uns in eben der Vollkommenheit als in jedem andern Lande; nur die Künstler wollen eben so bezahlt sein wie in jedem andern Lande.

Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden sein, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich, und die andern gut gespielt haben. Wen in den Nebenrollen ein Anfänger oder sonst ein Notnagel[11] so sehr beleidigt, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien[12] und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick[13] ist.

Herr Ekhof war Evander; Evander ist zwar der Vater des Olints, aber im Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter. Indes mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will, man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Akteur, und betauert[14], auch nicht zugleich alle übrige Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.

Die eingestreuten Moralen[15] sind Cronegks beste Seite. Er hat, in seinem Codrus und hier, so manche in einer so schönen, nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von seinen Versen als Sentenzen behalten und von dem Volke unter die im ge-

11) d. i. Notbehelf, Lückenbüßer, vgl. Schiller, Kabale und Liebe, IV, 3: „Der Notnagel zu sein, wo Menschen sich rar machen"!

12) ein wahrscheinlich von dem bekannten englischen Satiriker Thomas Morus (aus London, 1480—1535) dem Griechischen nachgebildetes Wort, = „Nirgendheim", scherzhafter Name einer Insel, auf der alles vollkommen ist.

13) **David Garrick** (aus Heresford, 1716—1779), hochberühmter englischer Schauspieler, der, wie wenige, es verstand, fremde Charaktere nachzuahmen, und der durch sein hinreißendes Spiel ein großes Verdienst auch um die Wiedererweckung Shakespeares sich erwarb.

14) Ursprüngliche Schreibweise (von teuer).

15) d. i. „Sittensprüche, allgemeine Betrachtungen"; in kurzer Fassung: „Sentenzen", als Lebensregeln oder Grundsätze des Handelns: „Maximen".

meinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen. Leider sucht er uns nur auch öfters gefärbtes Glas für Edelsteine und witzige Antithesen[16]) für gesunden Verstand einzuschwatzen. Zwei dergleichen Zeilen in dem ersten Akte hatten eine besondere Wirkung auf mich. Die eine:

„Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht."

Die andere:

„Wer schlimm von andern denkt, ist selbst ein Bösewicht." [17])

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Teils dachte ich: Vortrefflich! Man liebt hier die Moral; dieses Parterre findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides[18] Ruhm erwerben, und ein Sokrates[19] würde sie gern besuchen. Teils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmel den meisten Anteil möge gehabt haben. Es ist nur Ein Athen gewesen, es wird nur Ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich[20] war, daß einer unlautern Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürmt zu werden! Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urteilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich, auf einer andern Seite, der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse, um des Bösen wegen, wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen, und

---

16) hier: logische Gegensätze.

17) Beides sind Worte der Clorinde: I, 3.

18) insofern dieser „tragischste der griechischen Tragiker" sich durch seinen Reichtum an Sentenzen besonders auszeichnet.

19) als Vertreter einer streng tugendhaften Richtung hier angeführt.

20) hier: zart empfindend.

doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden[21]) für die höchste Schönheit des Trauerspiels hält. Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sei. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer notwendig Unmenschen sein müssen.[22]) Priester haben in den falschen Religionen, sowie in der wahren, Unheil gestiftet, aber nicht, weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die, zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen, die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Wenn die Bühne so unbesonnene Urteile über die Priester überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnene finden, die sie als die gerade Heerstraße zur Hölle ausschreien?[23])

Aber ich verfalle wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauspieler sprechen.

Drittes Stück.

Den 8. Mai 1767.

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Herr Ekhof), daß wir auch die gemeinste[1]) Moral so gern von ihm hören? Was ist es eigentlich, was ein anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle ebenso unterhaltend finden sollen?

---

21) d. i. phrasenhafter Wortschwall (frz.).

22) d. h. hätten sein müssen. Vgl. Ankündigung Anm. 2.

23) Ein solcher fand sich in der That in dem Hamburgischen Hauptpastor Joh. Melchior Göze (aus Halberstadt, 1717—1786), der nicht lange danach (1769) eine „Theologische Untersuchung über die Sittlichkeit der heutigen Schaubühne“ veröffentlichte und darin einen allgemeinen Bannstrahl gegen die deutsche Bühne schleuderte. Daß Lessing selbst von ihm geschont wurde, hatte er zweifellos dem Umstande zu verdanken, daß er oben den geistlichen Stand als solchen so angelegentlich in Schutz genommen hatte; auch verkehrte Lessing in Hamburg mit ihm, vgl. Einleitung § 5 S. 12.

1) „Gemein“ hier noch im Sinne des allen Gemeinen, d. i. Alltäglichen.

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht; man muß ebensowenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen.

Es versteht sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernt sein wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

Ebenso ausgemacht ist es, daß kein falscher Accent uns muß argwöhnen lassen, der Akteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

Aber die richtige Accentuation ist zur Not auch einem Papagei beizubringen. Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtnis geprägt hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftigt; aber alsdann ist keine Empfindung möglich; die Seele muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann —

Aber auch alsdann kann der Akteur wirklich viel Empfindung haben, und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das Streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennt; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urteilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten, oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Akteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch soviel empfinden, wir glauben ihm nicht; denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegenteils kann ein anderer so glücklich gebaut sein; er kann so entscheidende Züge besitzen; alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine,

so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime[2]) erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sein, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielt, von der innigsten Empfindung beseelt scheinen wird, da doch alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgiltigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zufolge dem Gesetz, daß eben die Modifikationen[3]) der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Akteur soll z. E. die äußerste Wut des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage, wenn er nur die allergröbsten Äußerungen des Zornes einem Akteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen bald kreischenden, bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w. —, wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, so bald man will,

---

2) Die Pantomime (grch.) ist die Darstellung einer Rolle oder eines ganzen Stückes auf dem Theater mittels Tanzens, das in der rhythmischen Bewegung des Körpers ohne Worte mit Mienenspiel bestand. Mit dem männlichen Artikel (s. u. St. IV) bezeichnet das Wort den die Pantomime darstellenden Schauspieler. Vgl. Lessings litt. Nachlaß „Abhandlung von den Pantomimen der Alten“, Lachmann-Maltzahn, Bd. XI, 1 S. 11 ff.

3) d. i. wechselnden Erregungen.

gut nachmacht; so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen, kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen sein, und welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Akteur, er mag die Empfindung selbst haben oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt folgendes.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der als solcher einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Überlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer Schluß[4]), er ist eine generalisierte Empfindung[5]), und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.

Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber nach Beschaffenheit der Situation bald dieses, bald jenes hervorsticht.

Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß

---

4) Ein symbolischer Schluß ist ein sprachlich (= symbolisch, vgl. St. 76 Anm. 2) ausgedrückter Schluß, der durch Schließen vom Besonderen auf das Allgemeine gewonnen wird, also allgemeine Geltung hat; vgl. Lessing, Abhandlung über die Fabel I (Lachmann-Maltzahn, V S. 427).

5) Die Moral im Drama ist nicht nur ein symbolischer d. h. ein sprachlich ausgedrückter, durch Induktion gewonnener Schluß vom Einzelnen auf das Allgemeine, sondern sie ist auch eine generalisierte Empfindung, d. h. es spricht sich sowohl in ihr die Empfindung der handelnden Person als auch eine solche aus, die ohne Bezugnahme auf die vorliegende Situation und die handelnde Person allgemeine Geltung hat.

über ihr Glück, oder ihre Pflichten, bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und mutiger zu beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschließungen geben zu wollen scheinen.

Jenes erfordert einen erhabenen und begeisterten Ton; dieses einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muß das Raisonnement[6]) in Affekt entbrennen, und hier der Affekt in Raisonnement sich auskühlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen ebenso stürmisch heraus als das übrige; und in ruhigen beten sie dieselben ebenso gelassen her als das übrige. Daher geschieht es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen, noch in den andern bei ihnen ausnimmt[7]); und daß wir sie in jenen ebenso unnatürlich, als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stickerei von dem Grunde abstechen muß, und Gold auf Gold brodieren[8]) ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus[9]) verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele, und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheint, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgiebt, zu werfen, so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhangen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird

6) d. i. die ruhige Überlegung.

7) d. h. sich hervorhebt.

8) frz. broder = sticken.

9) Beim „Vortrage" (actio), einem bedeutenden Teile der alten Rhetorik, verstanden die Römer unter „motus" die „Gesamthaltung des Körpers"; ein Teil derselben war gestus, d. i. die „Bewegungen des Körpers", der andere vultus, d. i. die „Bewegungen der Mienen und des Gesichtes" (vgl. Cicero, orator cp. 17 § 55 und Otto Jahns Bemerkung zu dieser Stelle).

gelassener; die Glieder alle geraten in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da, in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezielt, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder setzt allmählich das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben, während der Reflexion, die Spuren des Affekts; Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer: denn wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer Gewalt, als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem entbrannten Auge, und in dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers, besteht die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen gesprochen sein will.[10])

Mit eben dieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt sein; nur mit dem Unterschiede, daß der Teil der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige sein muß. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empfindungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu geben sucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen, dazu beitragen lassen; die Hände werden in voller Bewegung sein; nur der Ausdruck des Gesichts kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sie der übrige Körper gern herausarbeiten möchte.

10) Man beachte die übrigens auch sonst sich findende, von Lessing aber mit Vorliebe angewandte Satzfügung, vermöge deren das Relativum im Nebensatz des 1. Grades von der Konstruktion des ihm untergeordneten Nebensatzes 2. Grades attrahiert worden ist. Näheres bei Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache S. 130 ff.

Viertes Stück.

Den 12. Mai 1767.

Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welchen, in ruhigen Situationen, die Moral gesprochen zu sein liebt?

Von der Chironomie der Alten [1]), das ist, von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner darin zu leisten imstande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unartikuliertes Geschrei behalten zu haben; nichts als das Vermögen, Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixierte Bedeutung zu geben, und wie sie unter einander zu verbinden, daß sie nicht bloß eines einzelnes Sinnes, sondern eines zusammenhangenden Verstandes fähig werden.

Ich bescheide mich gern, daß man bei den Alten den Pantomimen nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände des Schauspielers waren bei weitem so geschwätzig nicht, als die Hände des Pantomimens. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren, und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine konventionelle Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten.

Er gebrauchte sich also seiner Hände [2]) sparsamer als der Pantomime, aber ebensowenig vergebens als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgiltigen Bewegungen, durch deren beständigen, einförmigen Gebrauch ein so großer Teil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer [3]), sich das vollkommene

---

1) Vgl. in Lessings Nachlaß, Lachmann-Maltzahn XI, 1 S. 19—25: „Der Schauspieler", „die Chironomie" S. 23 f.

2) „sich einer Sache gebrauchen" (= bedienen) war schon zu Lessings Zeit veraltet.

3) „Das Frauenzimmer" wird bei Lessing noch als Sammelname, hier des weiblichen Bühnenpersonals, gebraucht.

Ansehen von Drahtpuppen giebt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand, die Hälfte einer krieplichten[4]) Achte abwärts vom Körper beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth[5]) den Schauspielern befiehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen; aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien, in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Übung, um sich zum Agieren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen; nicht aber in der Meinung, daß das Agieren selbst in weiter nichts, als in der Beschreibung solcher schönen Linien, immer nach der nämlichen Direktion, bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras[6]), vornehmlich bei moralischen Stellen, weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affektation und Grimasse; und eben derselbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich ekel[7]). Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuet[8]) die Hand giebt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend sein. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen, wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu

---

4) (mundartlich) = krüppelhaft, unvollständig.

5) **William Hogarth**, berühmter Maler und Kupferstecher (aus London, 1697—1764), gab im Jahre 1753 unter dem Titel: Zergliederung der Schönheit" ein Buch heraus, in welchem er durch zahlreiche Beispiele zu beweisen sucht, daß die Wellenlinie die Linie der Schönheit und die Schlangenlinie die Linie des Reizes sei.

6) Verstümmelt aus frz. port de bras = Armhaltung, Bewegung der Arme, vielleicht eine von Lessing herrührende Neubildung.

7) d. i. ekelig, Ekel erregend, sonst auch = Ekel empfindend.

8) einem unter Ludwig XIV. bei Hofe eingeführten, aus der Provinz Poitou stammenden Tanze, der wegen der gefälligen und ausdrucksvollen Bewegungen, die er vergönnt, lange Zeit hindurch beliebt war.

pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch, in Beispielen zu erläutern. Jetzt würde mich dieses zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art giebt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben erteilen kann. Es sind dieses mit einem Worte die individualisierenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen oder weniger scharfsinnigen Zuhörer nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wann es daher ein Mittel giebt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen. Ich nehme es, wie mir es jetzt beifällt; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. — Wenn Olint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz des Aladin bewegen, daß er so grausam mit den Christen nicht verfahre, als er ihnen gedroht: so kann Evander, als ein alter Mann, nicht wohl anders, als ihm die Betrieglichkeit unserer Hoffnungen zu Gemüte führen.

„Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betriegen!“ [9])

Sein Sohn ist ein feuriger Jüngling, und in der Jugend ist man vorzüglich geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste zu versprechen.

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft.“

Doch indem besinnt er sich, daß das Alter zu dem entgegengesetzten Fehler nicht weniger geneigt ist; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederschlagen und fährt fort:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft.“

Diese Sentenzen mit einer gleichgiltigen Aktion, mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit schlimmer sein, als sie ganz ohne Aktion hersagen. Die einzige ihnen ange-

9) Diese und die folgenden Verse: Olint und Sophronia II, 4.

messene Aktion ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschränkt. Die Zeile:

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft"

muß in dem Tone, mit dem Gestu der väterlichen Warnung, an und gegen den Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrne leichtgläubige Jugend bei dem sorgsamen Alten diese Betrachtung veranlaßt. Die Zeile hingegen:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft"

erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Hände müssen sich notwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, daß Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er selbst der Alte sei, von dem er gelte. —

Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausschweifung über den Vortrag der moralischen Stellen wieder zurückkomme. Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Herrn Ekhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahieren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!

Die Rolle der Clorinde ward von Madame Henseln gespielt, die ohnstreitig eine von den besten Aktricen ist, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat. Ihr besonderer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein falscher Accent wird ihr schwerlich entwischen; sie weiß den verworrensten, holprichsten, dunkelsten Vers mit einer Leichtigkeit, mit einer Präcision zu sagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichste Erklärung, den vollständigsten Kommentar erhält. Sie verbindet damit nicht selten ein Raffinement[10], welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung oder von einer sehr richtigen Beurteilung zeugt. Ich glaube die Liebeserklärung, welche sie dem Olint thut, noch zu hören[11]):

„— Erkenne mich! Ich kann nicht länger schweigen:
„Verstellung oder Stolz sei niedern Seelen eigen.
„Olint ist in Gefahr, und ich bin außer mir —
„Bewundernd sah ich oft im Krieg und Schlacht nach dir!

10) d. i. feines, die Wirkung berechnendes Kunstgeschick, wie das folgende „Zudringlichkeit" (= Eindringlichkeit) ohne tadelnde Nebenbedeutung.

11) Olint und Sophronia III, 2.

„Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,
„War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite.
„Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin,
„Und jetzt erkenn' ich erst, wie klein, wie schwach ich bin.
„Jetzt, da dich alle die, die dich verehrten, hassen,
„Da du zur Pein bestimmt, von jedermann verlassen,
„Verbrechern gleich gestellt, unglücklich und ein Christ,
„Dem furchtbarn Tode nah, im Tod noch elend bist:
„Jetzt wag' ich's zu gestehn: jetzt kenne meine Triebe!"

Wie frei, wie edel war dieser Ausbruch! Welches Feuer, welche Inbrunst beseelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit, mit welcher Überströmung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit gieng sie auf das Bekenntnis ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie überraschend brach sie auf einmal ab und veränderte auf einmal Stimme und Blick, und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam, die dürren Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen zur Erde geschlagen, nach einem langsamen Seufzer, in dem furchtsamen gezogenen Tone der Verwirrung, kam endlich

„Ich liebe dich, Olint, —"

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiß, ob die Liebe sich so erklärt, empfand, daß sie sich so erklären sollte. Sie entschloß sich als Heldin, ihre Liebe zu gestehen, und gestand sie als ein zärtliches, schamhaftes Weib. So Kriegerin als sie war[12]), so gewöhnt sonst in allem zu männlichen Sitten, behielt das Weibliche doch hier die Oberhand. Kaum aber waren sie hervor, diese der Sittsamkeit so schwere Worte, und mit eins war auch jener Ton der Freimütigkeit wieder da. Sie fuhr mit der sorglosesten Lebhaftigkeit, in aller der unbekümmerten Hitze des Affekts fort:

— — — Und stolz auf meine Liebe,
„Stolz, daß dir meine Macht dein Leben retten kann,
„Biet' ich dir Hand und Herz, und Kron' und Purpur an."

Denn die Liebe äußert sich nun als großmütige Freundschaft: und die Freundschaft spricht eben so dreist, als schüchtern die Liebe.

12) Eine französische, jetzt veraltete Redewendung.

Fünftes Stück.

Den 15. Mai 1767.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerin durch diese meisterhafte Absetzung der Worte:

„Ich liebe dich, Olint, —"

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bei dem alles in dem nämlichen Flusse von Worten daherrauscht[1]), nicht das geringste Verdienst beimessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht scheute sie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen sollen, gespielt zu haben. Aber welches Lob könnte größer sein, als so ein Vorwurf? Freilich muß sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehen.

Cronegk hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem ohngeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm interessiert. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so thut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe, als mit himmelbrütenden Schwärmern sympathisieren. Nur gegen das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns ebenso gleichgiltig und ekel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Äußersten auf das andere. Kaum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu:

„Wirst du mein Herz verschmähn? Du schweigst? — Entschließe dich;
„Und wenn du zweifeln kannst — so zittre!"

So zittre? Olint soll zittern? er, den sie so oft, in dem Tumulte der Schlacht, unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehen? Und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie ihm die Augen auskratzen? — O wenn es der Schauspielerin eingefallen wäre, für diese ungezogene weibliche Gasconade[2]) „so zittre!"

1) Anspielung auf die Eintönigkeit des deutschen Alexandriners.

2) Gascon(n)ade (frz.) = Prahlerei, in der als besonders stark die Bewohner der Gascogne galten.

zu sagen: ich zittre! Sie konnte zittern, so viel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidigt zu finden. Das wäre sehr natürlich gewesen. Aber es von dem Olint verlangen, Gegenliebe von ihm, mit dem Messer an der Gurgel, fordern, das ist so unartig als lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlstandes[3]) und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Clorinden in dem wahren Tone einer besoffenen Marketenderin[4]) rasen zu lassen; und da findet keine Linderung, keine Bemäntelung mehr statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu seinem Besten noch thun könnte, wäre vielleicht dieses, wenn sie sich von seinem wilden Feuer nicht so ganz hinreißen ließe, wenn sie ein wenig an sich hielte, wenn sie die äußerste Wut nicht mit der äußersten Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamsten Geberden ausdrückte.

Wenn Shakespeare nicht ein ebenso großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens ebenso gut gewußt, was zu der Kunst des einen, als was zu der Kunst des andern gehört. Ja vielleicht hatte er über die Kunst des erstern um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt[5]), eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen ist. „Ich bitte Euch", läßt er ihn unter andern zu den Komödianten sagen, „sprecht die Rede so, wie ich sie Euch vorsagte; die Zunge muß nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn Ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von unsern Schauspielern thun: seht, so wäre mir es eben so lieb gewesen, wenn der Stadtschreier meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt mir mit Eurer Hand nicht so sehr die Luft, sondern macht alles hübsch artig; denn mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem Wirbelwinde der Leidenschaften, müßt Ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glätte und Geschmeidige giebt."

3) im Sinne des Wohlanständigen.
4) Gemeinheit und Frivolität liegt Lessings Sprache fern. Der uns unedel erscheinende Ausdruck war damals noch gang und gäbe.
5) Hamlet III, 2.

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne[6]). Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfordern: so haben die, welche es läugnen, recht zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Überhaupt kömmt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorsionen[7]) Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Akteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Akteur ausmachen, das Ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakespeare selbst in dem Strome, in dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt: er muß bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es giebt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidigt werden; und nur alsdann, wenn man bei Äußerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers steht hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Malerei

6) Diese Frage war u. a. in einem Paris 1747 erschienenen Werke: Le Comédien von Remond de Sainte-Albine Kap. III S. 41 ff., von dem Lessing in seiner „Theatralischen Bibliothek" einen Auszug gegeben hat, aufgeworfen worden.

7) d. i. Verdrehungen, Verrenkungen des Körpers.

muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponierend macht[8]). Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta[9]), das Freche eines Bernini[10] öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigentümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulang darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten, und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie[11]), aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein[12]), wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen giebt, unverfälscht überliefern soll.

Es könnte leicht sein, daß sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in Ansehung des Beifalles, nicht allzuwohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? — Die Galerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwidern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es giebt Akteurs, die schlau genug von diesem Geschmacke Vorteil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich, gegen das Ende der Scene, wenn er ab-

8) Lessings Ausführungen über das Verhältnis der bildenden Künste zur Poesie im 2. und 3. Abschnitte des Laokoon werden hier als bekannt vorausgesetzt.

9) Unter **Tempesta** (tempesta it. = Sturm) könnte der holländische Maler Peter Molyn (aus Harlem, 1637—1701) gemeint sein, der in Rom diesen Beinamen erhielt, weil er mit besonderem Geschicke die Schrecken der Seestürme in seinen Gemälden darstellte. Doch kann Lessing auch den älteren Maler und Kupferstecher Antonio Tempesta (aus Florenz, 1556—1630) im Auge gehabt haben, der sich besonders als Schlachtenmaler ausgezeichnet hat.

10) **Giovanni Lorenzo Bernini** (aus Neapel, 1590—1680), als Maler, Bildhauer und Architekt thätig, diente, ein Hauptvertreter des Barockstils, in seinen Schöpfungen vielfach der Sinnlichkeit.

11) Vgl. Vorrede zum „Laokoon“.

12) Gallicismus. Lessing sagt: Ich schmeichle mich, ich werde geschmeichelt.

gehen soll, zusammen, erhebt auf einmal die Stimme und überladet die Aktion, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfordere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was thut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu sein und, wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es teils nicht Kenner genug, teils zu gutherzig und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.

Ich getraue mich nicht, von der Aktion der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemüht sein müssen, Fehler zu bemänteln und das Mittelmäßige geltend zu machen, so kann auch der Beste nicht anders, als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt[13]) genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdient.

Den Beschluß des ersten Abends machte der Triumph der vergangenen Zeit, ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem Französischen des le Grand[14]). Es ist eines von den drei

13) d. i. aufgelegt, geneigt.

14) **Marc Antoine le Grand**, französischer Schauspieler, an Molières Todestage, 17. Februar 1673, zu Paris geboren, widmete sich, obwohl von kleiner Gestalt und auffallender Häßlichkeit, frühzeitig der Bühne. Seine so erworbenen Erfahrungen benutzte er dann dazu, besonders unterhaltende Scenen einzuflechten, sowie auch vollständige Lustspiele zu dichten. Le Triomphe du Temps gehört zu seinen späteren, schon schwächeren Stücken. Es erschien 1725 in drei Teilen, von denen der erste den Triumph der Vergangenheit, der zweite den der Gegenwart und der dritte den der Zukunft zum Gegenstande hat. Der erste Teil hat folgenden Inhalt: Nach mehr denn 20jähriger unglücklicher Ehe hat Cleon die Genugthuung, seine Frau zu verlieren und nimmt sofort Extrapost nach Paris, um dort eine alte Jugendliebe zu ehelichen, der er hatte entsagen müssen. Auch diese, vor 40 Jahren die schöne Javotte, jetzt Madame Roquentin, hat ihren Mann verloren und sucht, „wiewohl vor 40 Jahren 15 Jahre alt“, sich und ihrer Umgebung den Glauben beizubringen, daß sie noch im Alter von 30 Jahren stehe. Um das Band noch enger zu knüpfen, hat Cleon seinen Sohn Leander mitgenommen, in der Absicht, diesen mit Madame Roquentins einziger Tochter Isabelle zu vermählen. Doch weder Leander noch Isabelle wollen von einem solchen Plane etwas wissen und suchen, während Cleon sich noch im Bade adonisiert, die beiderseitigen Dienstboten für die Vereitelung desselben zu gewinnen. Bei der ersten Begegnung aber

kleinen Stücken, welche le Grand unter dem allgemeinen Titel, der Triumph der Zeit, im Jahre 1724 auf die französische Bühne brachte, nachdem er den Stoff desselben bereits einige Jahre vorher unter der Aufschrift: die lächerlichen Verliebten behandelt, aber wenig Beifall damit erhalten hatte. Der Einfall, der dabei zum Grunde liegt, ist drollig genug, und einige Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das Lächerliche von der Art, wie es sich mehr für eine satirische Erzählung, als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechzigjährigen Gecks und einer ebenso alten Närrin, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Geck und diese Närrin selbst zu sehen, ist ekelhafter als lächerlich[15]).

Sechstes Stück.

Den 19. Mai 1767.

Noch habe ich der Anreden an die Zuschauer, vor und nach dem großen Stücke des ersten Abends, nicht gedacht. Sie schreiben sich von einem Dichter her, der es mehr als irgend ein anderer versteht, tiefsinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern und nachdenklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben.[1]) Womit könnte ich diese Blätter besser auszieren, als wenn ich sie meinen Lesern ganz mitteile? Hier sind sie. Sie bedürfen keines Kommentars. Ich wünsche nur, daß manches darin nicht in den Wind gesagt sei!

---

gestehen sich beide, trotz der höchst komischen Gegenanstrengungen der Dienstboten, ihre Liebe. Die beiden Alten aber stürzen, da die Erinnerung ihnen den Gegenstand ihrer Liebe noch vom Jugendreize umflossen darstellt, und beide auch nicht an die Verwüstung glauben wollen, welche die Zeit am eignen Körper angerichtet, jedes in die Arme des Kindes des anderen: mit diesen wollen sie sich vermählen, nicht mehr miteinander. Schließlich aber nehmen sie doch Vernunft an und geben zur ehelichen Verbindung der Kinder ihren Segen.

15) Bei Vergleichung zweier Adjektive, von denen das letztere mit „als“ eingeleitet wird, gebraucht Lessing fast nie die jetzt allein übliche Umschreibung durch „mehr“.

1) Als Verfasser der beiden „Anreden an die Zuschauer“ gilt jetzt fast allgemein der damalige Rektor des Altonaer Gymnasiums Joh. Jak. Dusch (aus Celle, 1725—87), derselbe, der durch Lessings Spott in den Litteraturbriefen zu leiden gehabt, sich nunmehr aber, wie es scheint, freundlich zu dem neuen Unternehmen gestellt hatte.

Sie wurden beide ungemein wohl, die erstere mit alle dem Anstande und der Würde, und die andere mit alle der Wärme und Feinheit und einschmeichelnden Verbindlichkeit gesprochen, die der besondere Inhalt einer jeden erforderte.

Prolog.

(Gesprochen von Madame Löwen.)

Ihr Freunde, denen hier das mannigfache Spiel
Des Menschen in der Kunst der Nachahmung[2]) gefiel:
Ihr, die ihr gerne weint, ihr weichen, bessern Seelen,
Wie schön, wie edel ist die Lust, sich so zu quälen;
Wenn bald die süße Thrän', indem das Herz erweicht,
In Zärtlichkeit zerschmilzt, still von den Wangen schleicht,
Bald die bestürmte Seel', in jeder Nerv' erschüttert,
Im Leiden Wollust fühlt und mit Vergnügen zittert!
O sagt, ist diese Kunst, die so Eu'r Herz zerschmelzt,
Der Leidenschaften Strom so durch Eu'r Inners wälzt,
Vergnügend, wenn sie rührt, entzückend, wenn sie schrecket,
Zu Mitleid, Menschenlieb' und Edelmut erwecket,
Die Sittenbilderin, die jede Tugend lehrt,
Ist die nicht Eurer Gunst und Eurer Pflege wert?

Die Fürsicht sendet sie mitleidig auf die Erde,
Zum Besten des Barbars, damit er menschlich werde;
Weiht sie, die Lehrerin der Könige zu sein,
Mit Würde, mit Genie, mit Feu'r vom Himmel ein;
Heißt sie, mit ihrer Macht, durch Thränen zu ergötzen,
Das stumpfeste Gefühl der Menschenliebe wetzen;
Durch süße Herzensangst und angenehmes Graun
Die Bosheit bändigen und an den Seelen baun;
Wohlthätig für den Staat, den Wütenden, den Wilden,
Zum Menschen, Bürger, Freund und Patrioten bilden.

Gesetze stärken zwar der Staaten Sicherheit,
Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit:
Doch deckt noch immer List den Bösen vor dem Richter,
Und Macht wird oft der Schutz erhabner Bösewichter.
Wer rächt die Unschuld dann? Weh dem gedrückten Staat,
Der, statt der Tugend, nichts als ein Gesetzbuch hat!
Gesetze, nur ein Zaum der offenen Verbrechen,
Gesetze, die man lehrt des Hasses Urteil sprechen,

2) Die Kunst im engeren Sinne wird von Aristoteles in Übereinstimmung mit seinem Vorgänger Plato durch den Begriff der Nachahmung oder nachahmenden Darstellung charakterisiert. Hier ist im besonderen die dramatische Kunst gemeint.

Wenn ihnen Eigennutz, Stolz und Parteilichkeit
Für eines Solons[3]) Geist, den Geist der Drückung[4]) leiht!
Da lernt Bestechung bald, um Strafen zu entgehen,
Das Schwert der Majestät aus ihren Händen drehen:
Da pflanzet Herrschbegier, sich freuend des Verfalls
Der Redlichkeit, den Fuß der Freiheit auf den Hals.
Läßt den, der sie vertritt, in Schimpf und Banden schmachten,
Und das blutschuld'ge Beil der Themis[5]) Unschuld schlachten!

Wenn der, den kein Gesetz straft oder strafen kann,
Der schlaue Bösewicht, der blutige Tyrann,
Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sie zu decken?
Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken.
Wer ist ihr Genius, der sich entgegen legt? —
Wer? Sie, die jetzt den Dolch, und jetzt die Geißel[6]) trägt,
Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten
Strafloser Thorheit wagt den Spiegel vorzuhalten;
Die das Geweb' enthüllt, worin sich List verspinnt,
Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;
Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht erblödet,
Und mit des Donners Stimm' ans Herz der Fürsten redet,
Gekrönte Mörder schreckt, den Ehrgeiz nüchtern macht,
Den Heuchler züchtiget und Thoren klüger lacht;
Sie, die zum Unterricht die Toten läßt erscheinen,
Die große Kunst, mit der wir lachen, oder weinen.

Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier[7])
In Rom, in Gallien, in Albion und — hier.
Ihr, Freunde, habt hier oft, wenn ihre Thränen flossen,
Mit edler Weichlichkeit, die Euren mit vergossen;
Habt redlich Euren Schmerz mit ihrem Schmerz vereint
Und ihr aus voller Brust den Beifall zugeweint:
Wie sie gehaßt, geliebt, gehoffet und gescheuet
Und Eurer Menschlichkeit im Leiden Euch erfreuet.
Lang hat sie sich umsonst nach Bühnen umgesehn;
In Hamburg fand sie Schutz: hier sei denn ihr Athen!
Hier, in dem Schoß der Ruh, im Schutze weiser Gönner,
Gemutiget[8]) durch Lob, vollendet durch den Kenner;
Hier reifet — ja ich wünsch', ich hoff', ich weissag' es! —
Ein zweiter Roscius[9]), ein zweiter Sophokles,

3) Solon als Vertreter der Milde und Mäßigung.
4) d. i. Bedrückung, Tyrannei.
5) Göttin der gesetzlichen Ordnung.
6) Jenen im Trauer-, diese im Lustspiele.
7) d. i. Lernbegier, insofern das Publikum sich durch die Tragödie gern moralisch wie durch die Komödie politisch beeinflussen ließ.
8) Ungewöhnlich für: Ermutigt.
9) **Quintus Roscius**, von Geburt ein Sklave († 62 v. Chr.), gilt allgemein für den besten römischen Schauspieler.

Der Gräciens Kothurn[10]) Germanien erneure:
Und ein Teil dieses Ruhms, Ihr Gönner, wird der Eure.
O seid desselben wert! Bleibt Eurer Güte gleich
Und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf Euch!

Epilog.

(Gesprochen von Madame Hensel.)

Seht hier! so standhaft stirbt der überzeugte Christ![11])
So lieblos hasset Der, dem Irrtum nützlich ist,
Der Barbarei bedarf, damit er seine Sache,
Sein Ansehn, seinen Traum zu Lehren Gottes mache.
Der Geist des Irrtums war Verfolgung und Gewalt,
Wo Blindheit für Verdienst, und Furcht für Andacht galt.
So konnt' er sein Gespinst von Lügen, mit den Blitzen
Der Majestät, mit Gift, mit Meuchelmord beschützen.
Wo Überzeugung fehlt, macht Furcht den Mangel gut:
Die Wahrheit überführt, der Irrtum fordert Blut.
Verfolgen muß man die und mit dem Schwert bekehren,
Die anders Glaubens sind, als die Ismenors lehren.
Und mancher Aladin sieht staatsklug oder schwach
Dem schwarzen Blutgericht der heil'gen Mörder nach,
Und muß mit seinem Schwert den, welchen Träumer hassen,
Den Freund, den Märtyrer der Wahrheit würgen lassen.
Abscheulichs Meisterstück der Herrschsucht und der List,
Wofür kein Name hart, kein Schimpfwort lieblos ist;
O Lehre, die erlaubt, die Gottheit selbst mißbrauchen,
In ein unschuldig Herz des Hasses Dolch zu tauchen,
Dich, die ihr Blutpanier oft über Leichen trug,
Dich, Gräuel, zu verschmähn, wer leiht mir einen Fluch!
Ihr Freund', in deren Brust der Menschheit edle Stimme
Laut für die Heldin[12]) sprach, als sie dem Priestergrimme
Ein schuldlos Opfer ward und für die Wahrheit sank:
Habt Dank für dies Gefühl, für jede Thräne Dank!
Wer irrt, verdient nicht Zucht des Hasses oder Spottes:
Was Menschen hassen lehrt, ist keine Lehre Gottes!
Ach! liebt die Irrenden, die ohne Bosheit blind,
Zwar Schwächere vielleicht, doch immer Menschen sind.
Belehret, duldet sie und zwingt nicht die zu Thränen,
Die sonst kein Vorwurf trifft, als daß sie anders wähnen.

---

10) Kothurn (grch.) hohe Sohlen oder Schuhe, deren sich die Schauspieler in der Tragödie bedienten, um sich ein erhöhtes Ansehen und übermenschliche Größe zu geben. Daher steht das Wort auch in übertragener Bedeutung für die Tragödie selbst.

11) Man erinnere sich, daß das Stück nach der Roschmannschen Ergänzung, wie Lessing oben S. 71 selbst sagt, mit dem Tode von Olint und Sophronia endet.

12) d. i. Sophronia.

Rechtschaffen ist der Mann, den, seinem Glauben treu,
Nichts zur Verstellung zwingt, zu böser Heuchelei:
Der für die Wahrheit glüht, und, nie durch Furcht gezügelt,
Sie freudig, wie Olint, mit seinem Blut versiegelt.
Solch Beispiel, edle Freund', ist Eures Beifalls wert:
O wohl uns! hätten wir, was Cronegk schön gelehrt,
Gedanken, die ihn selbst so sehr veredelt haben,
Durch unsre Vorstellung tief in Eu'r Herz gegraben!
Des Dichters Leben war schön, wie sein Nachruhm ist;
Er war, und — o verzeiht die Thrän'! — und starb ein Christ,
Ließ sein vortrefflich Herz der Nachwelt in Gedichten,
Um sie — was kann man mehr? — noch tot zu unterrichten.
Versaget, hat Euch jetzt Sophronia gerührt,
Denn seiner Asche nicht, was ihr mit Recht gebührt,
Den Seufzer, daß er starb, den Dank für seine Lehre,
Und — ach! den traurigen Tribut von einer Zähre.
Uns aber, edle Freund', ermuntre Gütigkeit;
Und hätten wir gefehlt, so tadelt; doch verzeiht.
Verzeihung mutiget zu edelerm Erkühnen,
Und feiner Tadel lehrt, das höchste Lob verdienen.
Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
In welcher tausend Quins[13]) für einen Garrick sind;
Erwartet nicht zu viel, damit wir immer steigen,
Und — doch nur Euch gebührt zu richten, uns zu schweigen.

Siebentes Stück.

Den 22. Mai 1767.

Der Prolog zeigt das Schauspiel in seiner höchsten Würde, in dem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt. Es giebt Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen, welche in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der Gesellschaft, zu unbeträchtlich und in sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie wert oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es giebt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt[1]); die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermeßlich sind, daß sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehen, oder doch unmöglich nach Verdienst ge-

---

13) **James Quin** (aus London, 1693—1766) genoß zu seiner Zeit große Achtung als Schauspieler, bis durch Garricks (s. o. St. 2 A. 13) Erscheinung das Publikum nach und nach gegen ihn gleichgiltiger wurde.

1) d. i. sich als unzureichend erweist. Das Bild ist vom Wurfe entlehnt.

ahndet werden können[2]). Ich will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie, und auf die andern, als auf außerordentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf[3]) entweder diesseits oder jenseits der Grenzen des Gesetzes wählet, und die eigentlichen Gegenstände desselben nur insofern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

Der Epilog verweilet bei einer von den Hauptlehren, auf welche ein Teil der Fabel[4]) und Charaktere des Trauerspiels mit abzwecken. Es war zwar von dem Herrn von Cronegk ein wenig unüberlegt, in einem Stücke, dessen Stoff aus den unglücklichen Zeiten der Kreuzzüge genommen ist, die Toleranz predigen, und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung an den Bekennern der mahomedanischen Religion zeigen zu wollen. Denn diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päpste waren, wurden in ihrer Ausführung die unmenschlichsten Verfolgungen, deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat[5]); die meisten und blutgierigsten Ismenors hatte damals die wahre Religion; und einzelne Personen, die eine Moschee beraubt haben, zur Strafe ziehen, kömmt das wohl gegen die unselige Raserei, welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das ungläubige Asien zu verwüsten? Doch was der Tragikus in seinem Werke sehr unschicklich angebracht hat, das konnte der Dichter des Epilogs gar wohl auffassen[6]). Menschlichkeit und Sanftmut verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann so entfernt sein, den wenigstens unser Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.

2) Ähnlich Schiller in seinem Aufsatze: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet."

3) d. i. Gegenstand; das Wort ist dem französischen sujet nachgebildet.

4) Fabel ist die der dramatischen Dichtung zu Grunde liegende Handlung oder Begebenheit.

5) Die heutige Beurteilung der Kreuzzüge ist eine ganz andere. Nach ihr sind dieselben als eine naturgemäße Reaktion des erstarkten christlichen Bewußtseins gegen die vielen Übergriffe des Islam in früheren Jahrhunderten zu betrachten.

6) d. h. brauchte sich nicht entgehen zu lassen.

Übrigens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bei, welches der Dichter dem seligen Cronegk erteilt. Aber ich werde mich schwerlich bereden lassen, daß er mit mir über den poetischen Wert des kritisierten Stückes nicht ebenfalls einig sein sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen, als man mich versichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch mein unverhohlnes Urteil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen bescheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen die Lesung eines Dichters zu verleiden, den ungekünstelter Witz, viel feine Empfindung und die lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit schätzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre erfordern, weit unter welchen er starb. Sein Kodrus ward von den Verfassern der Bibliothek der schönen Wissenschaften gekrönt [7]), aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. Mein Urteil nimmt ihm also keine Ehre, die ihm die Kritik damals erteilet. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kömmt, doch noch ein Hinkender.

Eine Stelle in dem Epilog ist einer Mißdeutung ausgesetzt gewesen, von der sie gerettet zu werden verdient. Der Dichter sagt:

> „Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
> In welcher tausend Quins für einen Garrick sind."

Quin, habe ich dawider erinnern hören, ist kein schlechter Schauspieler gewesen. — Nein, gewiß nicht; er war Thomsons [8]) be-

7) Die „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste", 1757 von Fr. Nikolai gegründet und seit 1759 von Chr. Fel. Weiße herausgegeben, verfolgte als Hauptzweck die „Beförderung der schönen Wissenschaften und des guten Geschmacks unter den Deutschen". Moses Mendelssohn und auch Lessing waren Mitarbeiter an der Zeitschrift (s. Koberstein, Deutsch. Litt. III^5, S. 76 f.). Im Eifer für die gute Sache hatte Nicolai (1757) aus eigenen Mitteln einen Preis von 50 Thalern auf das beste deutsche Trauerspiel gesetzt. Cronegks Kodrus siegte gegen von Brawes Freigeist (s. St. 14).

8) **James Thomson** (aus Ednam in Schottland, 1700—1748), der Dichter der „Jahreszeiten". Weiteres über ihn siehe in Lessings „Theatralischer Bibliothek". Von seinen (5) Trauerspielen hat J. H. Schlegel, der Bruder des in der Ankündigung genannten J. E. Schlegel, 1756 eine prosaische Übersetzung geliefert, zu der Lessing eine Vorrede schrieb.

sonderer Freund, und die Freundschaft, in der ein Schauspieler mit einem Dichter, wie Thomson, gestanden, wird bei der Nachwelt immer ein gutes Vorurteil für seine Kunst erwecken. Auch hat Quin noch mehr als dieses Vorurteil für sich: man weiß, daß er in der Tragödie mit vieler Würde gespielt, daß er besonders der erhabenen Sprache des Milton[9]) Genüge zu leisten gewußt; daß er, im Komischen, die Rolle des Falstaff[10]) zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Doch alles dieses macht ihn zu keinem Garrick; und das Mißverständnis liegt bloß darin, daß man annimmt, der Dichter habe diesem allgemeinen und außerordentlichen Schauspieler einen schlechten, und für schlecht durchgängig erkannten, entgegensetzen wollen. Quin soll hier einen von der gewöhnlichen Sorte bedeuten, wie man sie alle Tage sieht; einen Mann, der überhaupt seine Sache so gut wegmacht, daß man mit ihm zufrieden ist; der auch diesen und jenen Charakter ganz vortrefflich spielt, so wie ihm seine Figur, seine Stimme, sein Temperament dabei zu Hilfe kommen. So ein Mann ist sehr brauchbar und kann mit allem Rechte ein guter Schauspieler heißen; aber wie viel fehlt ihm noch, um der Proteus in seiner Kunst zu sein, für den das einstimmige Gerücht schon längst den Garrick erklärt hat. Ein solcher Quin machte, ohne Zweifel, den König im Hamlet, als Thomas Jones und Rebhuhn[11]) in der Komödie waren; und der Rebhuhne giebt es mehrere, die nicht einen Augenblick anstehen, ihn einem Garrick

---

9) **John Milton** (aus London, 1608—1674) hat außer seinem berühmtesten Werke: „Das verlorene Paradies" u. a. auch ein dramatisches Gedicht „Samson Agonistes" (der Streiter Simson) hinterlassen, das zwar kein Drama im Sinne Shakespeares, wohl aber ein „vollkräftiger, tief erschütternder Lobgesang auf den auserwählten Streiter Gottes" ist, den es zum Gegenstande hat.

10) in den Shakespeareschen Dramen („König Heinrich IV." und „Die lustigen Weiber von Windsor").

11) Thomas Jones und Rebhuhn sind zwei Helden in **Henry Fieldings** (aus Sharpham-Park in der Grafschaft Sommerset, 1707—1754) berühmtem humoristischen Romane: „Geschichte des Thomas Jones, eines Findelkindes" (ins Deutsche übersetzt unter anderen auch von Lessings Freund J. J. Chr. Bode). Im 5. Kapitel des XVI. Buches (Lessing: „Teil VI S. 15") werden die Bemerkungen mitgeteilt, welche Rebhuhn beim Weggange aus dem Theater macht, woselbst er mit Jones und der Madame Miller einer Hamlet-Aufführung beigewohnt hat. Die obigen an Madame Miller gerichteten Worte sind fast wörtlich wiedergegeben.

weit vorzuziehen. „Was?" sagen sie[12]), „Garrick der größte Akteur? Er schien ja nicht über das Gespenst erschrocken, sondern er war es. Was ist das für eine Kunst, über ein Gespenst zu erschrecken? Gewiß und wahrhaftig, wenn wir den Geist gesehen hätten, so würden wir ebenso ausgesehen und eben das gethan haben, was er that. Der andere hingegen, der König, schien wohl auch etwas gerührt zu sein, aber als ein guter Akteur gab er sich doch alle mögliche Mühe, es zu verbergen. Zudem sprach er alle Worte so deutlich aus und redete noch einmal so laut, als jener kleine, unansehnliche Mann, aus dem ihr so ein Aufhebens macht!"

Bei den Engländern hat jedes neue Stück seinen Prolog und Epilog, den entweder der Verfasser selbst, oder ein Freund desselben, abfaßt. Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwindern Verständnisse der zum Grunde liegenden Geschichte des Stückes dienen, dazu brauchen sie ihn zwar nicht[13]). Aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterlei darin zu sagen, was das Auditorium für den Dichter oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen und unbilligen Kritiken sowohl über ihn als über die Schauspieler vorbauen kann. Noch weniger bedienen sie sich des Epilogs, sowie sich wohl Plautus dessen manchmal bedient, um die völlige Auflösung des Stücks, die in dem fünften Akte nicht Raum hatte, darin erzählen zu lassen[14]). Sondern sie machen ihn zu einer Art von Nutzanwendung, voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geschilderten Sitten, und über die Kunst, mit der sie geschildert worden; und das alles in dem schnurrigsten, launigsten

12) d. i. die Leute.

13) Richtiger wäre: gebrauchen sie ihn zwar selten. Vgl. z. B. Prolog zu Shakespeares König Heinrich dem Vierten, 2. Teil.

14) Die Epiloge des fruchtbaren römischen Komödiendichters **T. Maccius** (?) **Plautus** sind sehr verschiedener Art. In 13 von im ganzen 19 Stücken, deren Schlußverse uns erhalten sind, wendet sich der zuletzt auftretende Schauspieler an die Zuschauer und bittet um deren Beifallsbezeugung; in 6 derselben geht diese Aufforderung von der ganzen Truppe aus. Außer dieser Aufforderung ist ein allgemeinerer Inhalt, z. B. die Lehre, welche sich aus der aufgeführten Komödie ergiebt, nur in 6 Stücken, und nur im Epilog von 3 Stücken (Casina, Cistellaria und Menaechmi) ist die oben erwähnte „völlige Auflösung der Handlung" enthalten.

Tone. Diesen Ton ändern sie auch nicht einmal gern bei dem Trauerspiele; und es ist gar nichts Ungewöhnliches, daß nach dem blutigsten und rührendsten die Satire ein so lautes Gelächter aufschlägt, und der Witz so mutwillig wird, daß es scheint, es sei die ausdrückliche Absicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Gespötte zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson wider diese Narrenschelle, mit der man der Melpomene nachklingelt, geeifert hat[15]). Wenn ich daher wünschte, daß auch bei uns neue Originalstücke nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung vor das Publikum gebracht würden, so versteht es sich von selbst, daß bei dem Trauerspiele der Ton des Epilogs unserm deutschen Ernste angemessener sein müßte. Nach dem Lustspiele könnte er immer so burlesk sein, als er wollte. Dryden[16] ist es, der bei den Engländern Meisterstücke von dieser Art gemacht hat, die noch jetzt mit dem größten Vergnügen gelesen werden, nachdem die Spiele selbst, zu welchen er sie verfertigt, zum Teil längst vergessen sind. Hamburg hätte einen deutschen Dryden in der Nähe[17]); und ich brauche ihn nicht noch einmal zu bezeichnen, wer von unsern Dichtern Moral und Kritik mit attischem Salze zu würzen[18]), so gut als der Engländer verstehen würde.

---

15) in seinen Epilogen zu „Tankred und Sigismunda" und „Agamemnon".

16) **John Dryden** (aus Auldwinkle, Grafschaft Nordhampton, 1631—1700, vgl. Lessings Fragment über ihn, Theatr. Bibliothek, 4. Stück, L.-M. Bd. IV, S. 384 ff.), ein trefflicher Versifikator, doch ohne Tiefe der Empfindung und ohne sittlichen Halt, verschaffte sich durch seine rein und geistvoll geschriebenen prosaischen Abhandlungen, die ihm den Namen eines Vaters der englischen Kritik einbrachten, ein solches Ansehen bei seinen Zeitgenossen, daß die bedeutendsten dramatischen Dichter sich von ihm die Prologe und Epiloge für ihre Stücke schreiben ließen.

17) Also Dusch, der „in der Nähe", nämlich in Altona lebte, und dem Lessing schon in dem scharfen 41. Litteraturbriefe bei aller Verurteilung seiner poetischen Fähigkeiten doch zutraut, daß er „ein erträgliches moralisches Lehrgedicht machen" könnte.

18) d. h. mit Scharfsinn und feinem Witze zu verbinden. Der Feinheit und Güte des attischen Salzes entsprachen die feinen, witzigen Wendungen in den Unterhaltungen der Athener.

Achtes Stück.

Den 26. Mai 1767.

Die Vorstellungen des ersten Abends wurden den zweiten wiederholt.

Den dritten Abend (Freitags, den 24. v. M.) ward Melanide aufgeführt. Dieses Stück des Nivelle de la Chaussee[1]) ist

1) **Nivelle de la Chaussée** (aus Paris, 1692—1754) hat das Verdienst, in sittenloser Zeit es unternommen zu haben, die Begriffe von Tugend und Pflicht zur Geltung zu bringen. Das Grundmotiv seiner sämtlichen Stücke ist die Heiligkeit und Unverletzlichkeit der Ehe. Seine am 12. Mai 1741 zum ersten Male aufgeführte „Komödie" Melanide, gleichfalls auf jener Idee beruhend, stellt in Versen und fünf Akten folgende Handlung dar: Melanide, aus einer vornehmen Familie in der Bretagne stammend, hatte gegen den Willen ihrer Eltern sich heimlich mit einem Marquis verehelicht. Jene aber hatten der Ehe ihre Anerkennung verweigert und die Liebende gewaltsam von ihrem Gatten getrennt. Alle Bemühungen des letzteren, den Aufenthaltsort seiner Gattin zu entdecken, waren erfolglos geblieben. Bereits 17 Jahre hatte Melanide so in der Einsamkeit geschmachtet; die Frucht ihrer Ehe, ein Sohn, war bereits zum Jüngling herangewachsen und weilte seit einigen Monaten in Paris, wo er als Melanidens Neffe unter dem Namen d'Arviane freundliche Aufnahme im Hause einer ihr befreundeten Witwe gefunden und innige Zuneigung zu deren Tochter Rosalie gefaßt hatte. Da starben die Eltern Melanidens, und aus ihrer Haft befreit, reist sie alsbald nach Paris, um Nachforschungen nach ihrem Gatten anzustellen. Sie trifft bei der Witwe zu der Zeit ein, wo die Frage entschieden werden soll, ob Rosalie dem jungen d'Arviane oder einem anderen Bewerber, dem Marquis d'Orvigny, ihre Hand reichen solle. Obwohl Rosaliens Herz mehr jenem denn diesem zugethan ist, so wird sie doch durch den Willen ihrer Mutter genötigt, auf d'Arvianes Abreise zu dringen, und auch Melanide sucht sie hierin zu unterstützen, da sie dem Grunde, den ihre Mutter für die Ehe mit dem Marquis geltend macht, die Berechtigung nicht abzusprechen vermag. Allein trotz aller Hochachtung vor seiner vermeintlichen Tante widersetzt sich d'Arviane der Abreise. Er ist erzürnt über Rosaliens Betragen und will die weitere Entwicklung abwarten, um womöglich den Nebenbuhler zur Rechenschaft zu ziehen. Bei der ersten Gelegenheit, wo er mit letzterem zusammentrifft, insultiert er ihn, und dieser will ihn fordern. Alle sind in der größten Aufregung, denn es hat sich unterdessen herausgestellt, daß der Marquis niemand anders sein könne als der frühere Gatte Melanidens, der, um in den Genuß eines ererbten Vermögens zu treten, einen andern Namen angenommen hat. Um weiterem Unheile vorzubeugen, giebt sich Melanide ihrem Sohne als Mutter zu erkennen und bringt ihn so weit, daß er den Marquis um Verzeihung bittet. Einen harten Kampf hat jener noch zu bestehen, als er erfährt, daß Melanide noch am Leben ist. Allein schließlich triumphiert doch in seinem Herzen das Pflichtgefühl, und er erkennt dieselbe als seine rechtmäßige Gattin und d'Arviane als seinen Sohn an. Der Ehe des letzteren mit Rosalie steht nun kein Hindernis mehr im Wege.

bekannt. Es ist von der rührenden Gattung, der man den spöttischen Beinamen, der Weinerlichen, gegeben[2]). Wenn weinerlich heißt, was uns die Thränen nahe bringt, wobei wir nicht übel Lust hätten zu weinen, so sind verschiedene Stücke von dieser Gattung etwas mehr, als weinerlich; sie kosten einer empfindlichen[3]) Seele Ströme von Thränen; und der gemeine Praß[4]) französischer Trauerspiele verdient, in Vergleichung ihrer, allein weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen sie es ungefähr so weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte.

Melanide ist kein Meisterstück von dieser Gattung; aber man sieht es doch immer mit Vergnügen. Es hat sich, selbst auf dem französischen Theater, erhalten, auf welchem es im Jahre 1741 zuerst gespielt ward. Der Stoff, sagt man, sei aus einem Roman, Mademoiselle de Bontems[5]) betitelt, entlehnt. Ich kenne diesen Roman nicht; aber wenn auch die Situation der zweiten Scene des dritten Akts aus ihm genommen ist, so muß ich einen Unbekannten, anstatt des de la Chaussee, um das beneiden, weswegen ich wohl eine Melanide gemacht zu haben wünschte[6]).

---

2) Das weinerliche Lustspiel, von Voltaire spöttisch comédie larmoyante, sonst auch wohl drame schlechtweg genannt, ist eine besondere Gattung, die in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Frankreich aufkam und die Mitte hält zwischen Trauerspiel und Lustspiel. Der Charakter derselben wird in einer kleinen Abhandlung Lessings vom Jahre 1754: „Von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiel“ näher bestimmt. Übrigens stammt die Übersetzung des larmoyant durch „weinerlich“ von Lessing, der bereits 1751 bei Besprechung der von der Gottschedin übersetzten „Cenie“ der Frau v. Graffigny (s. St. 20) diese Bezeichnung zuerst gebrauchte. Gellert hat durch seine „Zärtlichen Schwestern“ 1745 praktisch sowie durch eine lateinische Abhandlung: Über das rührende Lustspiel (1751) theoretisch diese Gattung auch bei uns eingebürgert.

3) Um die Fähigkeit zu bezeichnen, an den teilnehmenden Gemütsbewegungen Vergnügen zu empfinden, gebrauchen wir heute das Wort „empfindsam“, welches wahrscheinlich von Lessing wenige Monate nach Abfassung obiger Stelle neu geprägt wurde, um das englische sentimental wiederzugeben.

4) Praß oder Pras, auch Bras, mundartlich = Schmaus (daher „prassen“), sodann auch Haufe, Menge.

5) Über diesen Roman vermögen die Herausgeber keine zuverlässige Kunde zu geben.

6) Gemeint ist die Scene, in welcher Rosalie dem Willen ihrer Mutter gemäß dem jungen d'Arviane gegenüber eine ihr fremde Gleichgiltigkeit heuchelt und dem Liebenden ihre Zuneigung zu verbergen sucht, weil „das Glück zu wissen, daß er Gegenliebe findet, ihn nur noch mehr zur Verzweiflung bringen würde“.

Die Übersetzung[7]) war nicht schlecht, sie ist unendlich besser, als eine italienische, die in dem zweiten Bande der theatralischen Bibliothek des Diodati steht[8]). Ich muß es zum Troste des größten Haufens unserer Übersetzer anführen, daß ihre italienischen Mitbrüder meistenteils noch weit elender sind, als sie. Gute Verse indes in gute Prosa übersetzen, erfordert etwas mehr als Genauigkeit; oder ich möchte wohl sagen, etwas anders. Allzu pünktliche Treue macht jede Übersetzung steif, weil unmöglich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der andern sein kann. Aber eine Übersetzung aus Versen macht sie zugleich wässerig und schielend. Denn wo ist der glückliche Versifikateur, den nie das Sylbenmaß, nie der Reim, hier etwas mehr oder weniger, dort etwas stärker oder schwächer, früher oder später, sagen ließe, als er es, frei von diesem Zwange, würde gesagt haben? Wenn nun der Übersetzer dieses nicht zu unterscheiden weiß; wenn er nicht Geschmack, nicht Mut genug hat, hier einen Nebenbegriff wegzulassen, da statt der Metapher den eigentlichen Ausdruck zu setzen, dort eine Ellipsis zu ergänzen oder anzubringen: so wird er uns alle Nachlässigkeiten seines Originals überliefert und ihnen nichts als die Entschuldigung benommen haben, welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der Grundsprache für sie machen.

Die Rolle der Melanide ward von einer Aktrice gespielt, die nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater aufs neue in allen den Vollkommenheiten wieder erschien, die Kenner und Nichtkenner, mit und ohne Einsicht, ehedem an ihr empfunden und bewundert hatten. Madame Löwen[9]) verbindet mit dem silbernen Tone der sonorsten, lieblichsten Stimme, mit dem offensten, ruhigsten und gleichwohl ausdrucksfähigsten Gesichte von der Welt das feinste, schnellste Gefühl, die sicherste, wärmste Empfindung, die sich, zwar nicht immer so lebhaft, als es viele wünschen, doch allezeit mit Anstand und Würde äußert. In ihrer Deklamation accentuiert sie richtig, aber nicht merklich. Der gänzliche Mangel intensiver Accente verursacht Monotonie; aber ohne

7) Was für eine Übersetzung der Melanide der Aufführung in Hamburg zu Grunde gelegen hat, dürfte sich kaum feststellen lassen.

8) Die Biblioteca teatrale Italiana von **Ottaviano Diodati** erschien 1762 ff. zu Lucca in 12 Bdn. Der Name des Übersetzers ist nicht angegeben.

9) s. Einl. § 6 S. 17 u. 21.

ihr diese vorwerfen zu können, weiß sie dem sparsamern Gebrauche derselben durch eine andre Feinheit zu Hilfe zu kommen, von der, leider! sehr viele Akteurs ganz und gar nichts wissen. Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Musik das Mouvement heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchem der Takt gespielt wird. Dieses Mouvement ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nämlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielt werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik notwendig, weil ein Stück nur einerlei ausdrücken kann, und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden[10]) von mehreren Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder, auch alsdenn, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären, und aus der nämlichen Anzahl von Sylben des nämlichen Zeitmaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie, weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affekt, von einerlei Wert und Belang sein können: so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlüpft, auf den beträchtlichern aber verweilt, sie dehnt und schleift und jedes Wort, und in jedem Wort jeden Buchstaben uns zuzählt. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeitteilchen bestimmen und gegen einander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, sowie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen, und nicht blos aus einem fertigen Gedächtnisse fließt. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Ge-

10) Periode wurde noch im Anfange des 19. Jahrhunderts männlich gebraucht.

schmeidigen, an den rechten Stellen, damit verbunden: so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt, und die Kunst nur insofern daran Anteil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann. Und in dieser Musik, sage ich, ist die Aktrice, von welcher ich spreche, ganz vortrefflich, und ihr niemand zu vergleichen als Herr Eckhof, der aber, indem er die intensiven Accente auf einzelne Worte, worauf sie sich weniger befleißigt, noch hinzufügt, bloß dadurch seiner Deklamation eine höhere Vollkommenheit zu geben imstande ist. Doch vielleicht hat sie auch diese in ihrer Gewalt; und ich urteile bloß so von ihr, weil ich sie noch in keinen Rollen gesehen, in welchen sich das Rührende zum Pathetischen erhebt. Ich erwarte sie in dem Trauerspiele und fahre indeß in der Geschichte unsers Theaters fort.



Den vierten Abend (Montags, den 27. v. M.) ward ein neues deutsches Original, betitelt Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe, aufgeführt. Es hat den Herrn Heufeld[11]) in Wien zum Verfasser.

Inhalt: Grundlage des Dramas ist der Roman Rousseaus, die neue Heloise; Verhältnis beider zu einander, namentlich hinsichtlich der Charaktere.

Das Nachspiel dieses Abends war der Schatz[12]), die Nach-

11) **Franz Heufeld** (aus Meinau im damaligen Vorderösterreich, 1731—1795) lebte in Wien, wo er litterarisch thätig war. Durch seine Lustspiele hat er sich einiges Verdienst erworben, indem er einerseits die Hanswurstiaden nur in verfeinerter Gestalt zugelassen wissen wollte, anderseits als einer der ersten die Wiener Lokalsitten zu kopieren suchte. Im oben erwähnten Stücke schildert Heufeld die Liebe eines Hauslehrers und seiner Schülerin. Diese Liebe findet, nachdem beide Liebende einander entsagt und dem Gebote des Vaters sich gefügt haben, doch noch den Segen der Eltern, da der vom Vater bestimmte andere Bräutigam edelmütig zurücktritt.

12) Lustspiel in einem Aufzuge, von Lessing nach dem viel ausführlicheren Lustspiele des Plautus „Trinummus" 1750 gedichtet (Werke, L.-M. I, 464—508). Inhalt: Anselmo ist in Handelsgeschäften seit 8 Jahren auf Reisen; seine beiden Kinder, Lelio und Camilla, hat er der Obhut seines alten Freundes Philto anvertraut. Dieser konnte es indessen nicht verhindern, daß der leichtsinnige Lelio fast das ganze väterliche Vermögen verpraßte. Selbst das Haus hat er schon, um seinen Verpflichtungen nachzukommen, zum Verkaufe ausgesetzt, als Philto sich noch zur rechten Zeit ins Mittel legt und dasselbe für sich erwirbt. Da kommt sein Freund Staleno zu ihm und setzt ihm auseinander, wie er durch diesen Ankauf die öffentliche Meinung gegen sich erregt habe, weil man

ahmung des Plautinischen Trinummus[13]), in welcher der Verfasser alle die komischen Scenen seines Originals in einen Aufzug zu konzentrieren gesucht hat. Er ward sehr wohl gespielt. Die Akteurs alle wußten ihre Rollen mit der Fertigkeit, die zu dem Niedrigkomischen so notwendig erfordert wird. Wenn ein halbschieriger[14]) Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel langsam und stotternd vorgebracht wird; wenn sich die Personen auf Armseligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel besinnen: so ist die Langeweile unvermeidlich. Possen müssen Schlag auf Schlag gesagt werden, und der Zuhörer muß keinen Augenblick Zeit haben, zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind. Es sind keine Frauenzimmer in diesem Stücke; das einzige, welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin sein; und freilich lieber keines als so eines. Sonst möchte ich es niemanden raten, sich dieser Besonderheit zu befleißigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beider Geschlechter gewöhnt, als daß wir bei gänzlicher Vermissung des reizendern nicht etwas Leeres empfinden sollten.

überall annehme, er habe sich aus dem anvertrauten Gute einen Vermögensvorteil verschafft. Hierauf gesteht ihm Anselmo, daß im Hause ein Schatz verborgen liege, daher dürfe das Haus nicht in fremde Hände übergehen. Durch diese Nachricht mitteilsam gemacht, erzählt Staleno, daß sein Mündel Leander sich zu Camilla hingezogen fühle, er aber seine Einwilligung zur Ehe bis jetzt nicht gegeben habe, weil er gemeint habe, Camillas Vermögen sei ebenfalls von dem leichtsinnigen Lelio durchgebracht. Die beiden Vormünder kommen nun überein, Raps, einen Trommelschläger, zu mieten, damit dieser vorschütze, in der Fremde mit Anselmo zusammengetroffen zu sein und von diesem Briefe und eine Anweisung auf 6000 Thaler als Mitgift für Camilla erhalten zu haben; es sollte so verhütet werden, daß Lelio etwas von dem Schatze erfahre. Da kommt Anselmo zurück, und die erste Person, welche ihm begegnet, ist Raps. Er erkennt denselben als Betrüger und fertigt ihn gründlich ab. Durch Philto erfährt er dann alles, was vorgefallen ist, und giebt seine Einwilligung zur geplanten Ehe zwischen Leander und Camilla; seinem Sohne Lelio aber gewährt er Verzeihung, nachdem dieser ein reumütiges Bekenntnis seiner Schuld abgelegt hat.

13) Aufgeführt um das Jahr 195 v. Chr. Woher der Name genommen ist, siehe am Schlusse der Ausführungen Lessings.

14) halbschierig oder -schürig, ersteres wohl unmittelbar vom Verbum „scheren", während letzteres auf dem Substantivum „Schur" fußt (so Grimm, D. Wörterb. s. v. halbschierig), vom Schnitt der Wolle bei zweimaligem Scheren, der minder gut ist als der beim einmaligen Scheren, daher übertragen: „nicht reif, nicht vollkommen, mangelhaft, schwächlich".

Unter den Italienern hat ehedem Cecchi[15]), und neuerlich unter den Franzosen Destouches[16]) das nämliche Lustspiel des Plautus wieder auf die Bühne gebracht. Sie haben beide große Stücke von fünf Aufzügen daraus gemacht und sind daher genötigt gewesen, den Plan des Römers mit eignen Erfindungen zu erweitern. Das von Cecchi heißt: die Mitgift, und wird vom Riccoboni[17]) in seiner Geschichte des italienischen Theaters als eines von den besten alten Lustspielen desselben empfohlen. Das vom Destouches führt den Titel: der verborgene Schatz, und ward ein einziges Mal, im Jahre 1745, auf der italienischen Bühne zu Paris[18]), und auch dieses einzige Mal nicht ganz bis zu Ende aufgeführt. Es fand keinen Beifall und ist erst nach dem Tode des Verfassers, und also verschiedene Jahre später als der deutsche Schatz, im Druck erschienen. Plautus selbst ist nicht der erste Erfinder dieses so glücklichen und von mehreren mit so vieler Nacheiferung bearbeiteten Stoffes gewesen, sondern Phile-

15) **Giovanni Maria (Giammaria) Cecchi** (aus Florenz, 1517 bis 1587), ein überaus fruchtbarer Dramatiker, der Selbsterfundenes und Fremdes, Tragisches und Komisches, Heiliges und Profanes im reinsten Toskanisch und sehr elegant bearbeitete. Sein „Schatz“ (La Dote) erschien zuerst Venedig 1550 (und seitdem öfter) im Druck.

16) **Philippe Néricault Destouches** (aus Tours, 1680—1754), dessen noch häufig hier gedacht werden wird, gehört unter die bedeutenderen komischen Dichter des vorigen Jahrhunderts. Näheres s. in Lessings Theatralischer Bibliothek (L.=M. IV, S. 254). Sein „Le Trésor caché“ erschien zuerst in der vom Sohne des Dichters veranstalteten Prachtausgabe der dramatischen Werke seines Vaters, Paris 1757, Bd. 4.

17) **Ludovico Riccoboni** (aus Mantua, 1677—1753) trug als Schauspieler, Dramatiker und Litterarhistoriker viel zur Läuterung des italienischen Geschmacks bei. Von seiner Histoire du Théâtre italien, 2 Bde., Paris 1727, hat Lessing (im zweiten Stück der Theatralischen Bibliothek, Berlin 1754, S. 139—214) eine Übersetzung zu liefern unternommen, die jedoch auf einen Teil des 1. Bds. beschränkt blieb. Im 2. Bde. der Histoire stehen u. a. Auszüge aus fünf der besten italienischen Komödien, darunter auch aus La Dote.

18) Schon 1577 waren die ersten italienischen Schauspieler nach Paris gekommen, um 1680 wurde ihnen das Theater im Hotel de Bourgogne eingeräumt. Die Bedeutung der italienischen Bühne zu Paris datiert jedoch erst vom Jahre 1716, als der Herzog von Orléans, damals Regent für den minderjährigen Ludwig XV., eine auserlesene Truppe unter Führung des oben genannten Riccoboni aus Italien kommen ließ. Als später die Zuschauer des Italienischen überdrüssig wurden, brachte jene Truppe auch französische Stücke zur Aufführung, und da sie gut bezahlte, so beeiferten sich die besten Köpfe für diese Bühne zu arbeiten.

mon[19]), bei dem es eben die simple Aufschrift hatte, zu der es im Deutschen wieder zurückgeführt worden. Plautus hatte seine ganz eigene Manier in Benennung seiner Stücke; und meistenteils nahm er sie von dem allerunerheblichsten Umstande her. Dieses z. E. nennte er Trinummus, den Dreiling; weil der Sykophant[20]) einen Dreiling für seine Mühe bekam.

Zehntes Stück.

Den 2. Juni 1767.

Das Stück des fünften Abends (Dienstags, den 28. April) war: das unvermutete Hindernis oder das Hindernis ohne Hindernis, vom Destouches[1]).

Inhalt: Nachweis, daß Destouches, sonst das Muster des höheren Komischen, hier das Gebiet des Niedrigkomischen mit Geschick betreten hat.

Hierauf folgte ein neues Lustspiel in einem Aufzuge, betitelt: die neue Agnese[2]).

Inhalt: Das Lustspiel, Löwen zugeschrieben, beruht auf einer Operette Favarts, der wiederum eine Erzählung Voltaires benutzte. Die Sitten sind im Lustspiele deutscher gemacht worden.

Den sechsten Abend (Mittwochs, den 29. April) ward die Semiramis[3]) des Herrn von Voltaire aufgeführt.

---

19) Es giebt zwei Lustspieldichter dieses Namens, Vater und Sohn. Der oben genannte ist der Vater, welcher zu Syrakus (n. a. zu Soli in Cilicien) geboren, noch ziemlich jung nach Athen kam und dort um 330 als komischer Dichter auftrat. Während seines langen Lebens (er starb 262 v. Chr.) schrieb er 97 Komödien, von denen noch 57 Titel nebst dürftigen Bruchstücken sich erhalten haben.

20) d. i. der Aufpasser, welcher für drei Drachmen (= 2,25 Mark) gemietet worden war, um die Intrigue des Stückes mit durchführen zu helfen. Ursprünglich bezeichnet das (griech.) Wort denjenigen, der berufsmäßig nach Leuten spürte, die gegen das Verbot Feigen aus Attika ausführten.

1) In den vier ersten Akten wird in äußerst verwickelter Handlung eine Menge von Hindernissen dargestellt, die sich einer beabsichtigten Verbindung von Liebenden entgegenstellen; dem 5. Akte bleibt es vorbehalten, sie sämtlich wieder zu beseitigen.

2) In Nachahmung der eigenen Mutter findet ein junges unschuldiges Mädchen Gefallen an der Liebesbewerbung eines als Sylphen verkleideten jungen Mannes, dem sie sich dann vermählt, wie die Mutter mit ihrem Liebhaber.

3) Dieselbe stellt in Versen und fünf Akten folgende Handlung dar: Semiramis, Königin von Assyrien, hat unter Mithilfe eines bei Hofe

Dieses Trauerspiel ward im Jahre 1748 auf die französische Bühne gebracht, erhielt großen Beifall und macht in der Geschichte dieser Bühne gewissermaßen Epoche. — Nachdem der

angesehenen Prinzen Assur ihren Gemahl Ninus ermordet und die Zügel der Regierung an sich gerissen. Da kehrt unter dem Namen Arzace ihr Sohn Ninias, welcher als Kind vom Vater in die Fremde geschickt worden war, nach glücklichen Kämpfen als Oberbefehlshaber der Truppen in die Heimat zurück. Niemand, er selbst nicht, ahnt seine Abstammung. Durch seinen Freund Mitrane erfährt er, daß Semiramis, seit längerer Zeit in trüber Stimmung, aus unerklärlichen Gründen häufig zur Nachtzeit ihre Schritte nach des Ninus Grabmal lenke, und daß Assur nach eigenem Gutdünken schalte und das Land bedrücke. Kaum ist Arzace von der Lage der Dinge unterrichtet, da dringen klagende Töne aus dem Innern des Grabes, und wie versteinert lauscht er dem seltsamen Vorgange. Als dann der Oberpriester Oroes erscheint, übergiebt er diesem gemäß eines ihm von seinem sterbenden Pflegevater gewordenen Auftrags eine Kiste mit Dokumenten, die in Gegenwart des Arzace geöffnet den Beweis liefert, daß Ninus unter Mitwirkung des Assur vergiftet worden und somit die Klagetöne nur das Rachegeschrei des Abgeschiedenen seien. Als Mitwisser dieses Geheimnisses kann Arzace es wagen, dem anmaßenden Assur fest entgegenzutreten und ihm offen seine Bewerbung um die Prinzessin Azema aus dem Geschlecht des Belus zu gestehen. Da Assur bis dahin gehofft hatte, durch eine Verbindung mit dieser Prinzessin sich selbst den Thron zu sichern, so zeiht er Arzace der Vermessenheit und droht ihm mit seiner Rache. — Semiramis, die mit ihrer Vertrauten Otane auftritt, schüttet dieser ihr Herz aus und entwirft ihr ein furchtbares Bild von den Gewissensqualen, welche sie erträgt. Sie erwartet von Arzace Befreiung von ihren Martern und Schutz gegen den hochfahrenden Assur (I. Akt). — Ein Zwiegespräch zwischen Arzace und Azema zeigt uns, daß letztere in treuer dankbarer Liebe dem tapfern Helden zugethan ist, weil er sie aus Feindeshänden befreit hat. Dem anmaßenden Assur tritt sie mit Festigkeit entgegen und fordert ihn auf, seinen Willen, wie es sich gebühre, dem der Königin unterzuordnen. Hierdurch zur äußersten Wut angestachelt, läßt dieser einem Vertrauten gegenüber die Absicht durchblicken, Semiramis vom Throne zu stürzen. Als diese bald darauf erscheint, muß er aus ihrem Munde vernehmen, daß sie, da nach einem Ausspruche des Orakels die Klagetöne nur durch eine neue Vermählung zum Schweigen gebracht werden könnten, willens sei, den Großen des Reichs ihre Wahl zu verkünden. Zugleich fordert die Königin Assur, dessen selbstsüchtige Pläne sie wohl durchschaut, auf, seine Ansprüche auf Azemas Hand fallen zu lassen (II. Akt). — Die Großen des Reichs sind versammelt, und die Wahl der Königin fällt auf — Arzace. Da plötzlich steigt unter donnerartigem Getöse der Schatten des Ninus aus dem Grabe und fordert den Arzace als den rechtmäßigen Erben des Thrones auf, die an ihm, dem Ermordeten, begangene Frevelthat durch ein Opfer in dessen Grabmal zu sühnen (III. Akt). — Durch den Oberpriester erfährt Arzace das Geheimnis seiner Geburt, und daß der Geist nur erschienen sei, um Blutschande zu verhindern. Nach einer erschütternden Auseinandersetzung mit

Herr von Voltaire seine Zaire[4]) und Alzire[5]), seinen Brutus und Cäsar[6]) geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. Von uns Franzosen, sagt er[7]), hätten die Griechen eine geschicktere Exposition[8]) und die große Kunst, die Auftritte untereinander so zu verbinden, daß die Scene niemals leer bleibt, und keine Person weder ohne Ursache kömmt noch abgeht, lernen können. Von uns, sagt er, hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in witzigen Antithesen miteinander sprechen; wie der Dichter mit einer Menge erhabener, glänzender Gedanken blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können — O freilich; was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demütig um Erlaubnis bitten, anderer Meinung sein zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß hätten; daß es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Herrn von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt.

Semiramis willigt diese in seine Ehe mit Azema und bietet sich selbst der Rache des Sohnes zum Opfer dar. Allein dieser schaudert vor dem Muttermorde zurück und hofft, die Manen des Getöteten auch so zu versöhnen (IV. Akt). — Semiramis und Azema sind beide in der größten Aufregung, da letztere in Erfahrung gebracht hat, daß Assur mit seinen Bewaffneten im Grabmale dem Arzace auflauere, um ihn, wenn er der Weisung des Geistes gemäß dort opfere, zu ermorden. Um ihrem Sohne zu Hilfe zu eilen, begiebt sich Semiramis in das Grabmal. Als dann Arzace erscheint, um gleichfalls in das Grabmal hinabzusteigen, sucht Azema vergebens ihn zurückzuhalten. Mutig stürmt er hinein, um den Mörder seines Vaters zu töten. In der Dunkelheit trifft er auf Semiramis und stößt im Glauben, daß er Assur vor sich habe, die eigene Mutter nieder. Der von dieser begangene Mord ist so gesühnt. Nachdem Assur zur Hinrichtung abgeführt ist, geht durch Arzaces Vermählung mit Azema der Orakelspruch in Erfüllung (V. Akt).

4) s. St. 15 A. 1.

5) s. St. 2 A. 6.

6) Die Reihe der aufgeführten Stücke ist eine willkürliche, da „Brutus" im Jahre 1730, „Zaire" 1732, „Cäsar" 1735, „Alzire" 1736 entstand.

7) im zweiten Teile der dem Stücke vorgedruckten „Abhandlung über die alte und neue Tragödie".

8) d. i. eine geschicktere Einführung der Zuschauer in die Handlung, kunstvollere Eröffnungsscenen.

Ein einziges vermißte er bei seiner Bühne: daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführt würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdigt hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus[9]), mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Akteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren notwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, daß bloß dieser Übelstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man bei einem freiern, zu Handlungen bequemern und prächtigern Theater ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine Semiramis. Eine Königin, welche die Stände ihres Reiches versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr[10]) hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen: das alles war in der That für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen[11]) auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter glaubte das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so wie er sie wünschte, gemacht hatte: so ward es dennoch auf derselben, vor der Hand, so gut gespielt, als es sich ungefähr spielen ließ. Bei der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater; und ich

9) Richtiger: Ballspielhaus, also ein Gebäude, welches dazu diente, das im Mittelalter so beliebte Ballspiel (jeu de paume) zu pflegen. Es lag in der jetzigen Rue de l'Ancienne Comédie und war 1689 mit nicht geringem Kostenaufwande erbaut worden. So berechtigt auch Voltaires Klagen waren, so dauerte es doch noch 22 Jahre, bis man denselben durch Verlegung des Theaters nach den Tuilerien gerecht wurde. Das jetzige Théâtre-Français in der Rue de Richelieu wurde erst 1800 eröffnet.

10) Insofern er sich trotz Azemas Warnungen in ein dunkles Gewölbe stürzt, in welchem, wie er voraussetzen mußte, Assur mit einer Schar Bewaffneter ihm auflauert.

11) Das Lärmen (entstanden aus dem romanischen Schlachtrufe frz. al arme, ital. all arme u. s. w. „zu den Waffen"), jetzt kaum mehr gebräuchliche Nebenform für „der Lärm".

hätte wohl ein altväterisches Gespenst in einem so galanten Zirkel mögen erscheinen sehen. Erst bei den folgenden Vorstellungen ward dieser Unschicklichkeit abgeholfen; die Akteurs machten sich ihre Bühne frei; und was damals nur eine Ausnahme, zum Besten eines so außerordentlichen Stückes, war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris, für die, wie gesagt, Semiramis in diesem Stücke Epoche macht. In den Provinzen bleibt man noch häufig bei der alten Mode und will lieber aller Illusion, als dem Vorrechte entsagen, den Zairen und Meropen[12]) auf die Schleppe treten zu können[13]).

Elftes Stück.

Den 5. Junius 1767.

Die Erscheinung eines Geistes war in einem französischen Trauerspiele eine so kühne Neuheit, und der Dichter, der sie wagte, rechtfertigt sie mit so eigenen Gründen, daß es sich der Mühe lohnt, einen Augenblick dabei zu verweilen.

„Man schrie und schrieb von allen Seiten", sagt der Herr von Voltaire[1]), „daß man an Gespenster nicht mehr glaube, und daß die Erscheinung der Toten in den Augen einer erleuchteten Nation nicht anders als kindisch sein könne". „Wie?" versetzt er dagegen; „das ganze Altertum hätte diese Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Altertume zu richten? Wie? unsere Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiligt, und es sollte lächerlich sein, sie zu erneuern?"

Diese Ausrufungen, dünkt mich, sind rhetorischer als gründlich[2]). Vor allen Dingen wünschte ich, die Religion hier aus dem Spiele zu lassen. In Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gründe, aus ihr genommen, recht gut, seinen Gegner zum

---

12) Titelrollen Voltairescher Stücke; über Zaire s. St. 15 A. 1, über Merope St. 36.

13) Ein ganzes Decennium später spricht ein zeitgenössischer Dichter in seinem Tagebuche seine Freude darüber aus, daß man jetzt endlich ernstlich anfange, dafür zu sorgen, daß „kein Schatten des Ninus mehr einem Generalpächter auf die Hühneraugen tritt".

1) im 3. Teil der St. 10 A. 7 erwähnten Abhandlung.

2) Vgl. St. 5 A. 15.

Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich, ihn zu überzeugen. Die Religion, als Religion, muß hier nichts entscheiden sollen, nur als eine Art von Überlieferung des Altertums gilt ihr Zeugnis nicht mehr und nicht weniger, als andere Zeugnisse des Altertums gelten. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Altertume zu thun.

Sehr wohl; das ganze Altertum hat Gespenster geglaubt. Die dramatischen Dichter des Altertums hatten also recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn wir bei einem von ihnen wiederkommende Tote aufgeführt finden[3]), so wäre es unbillig, ihm nach unsern bessern Einsichten den Prozeß zu machen. Aber hat darum der neue, diese unsere bessere Einsichten teilende dramatische Dichter die nämliche Befugnis? Gewiß nicht. — Aber wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigere Zeiten zurücklegt? Auch alsdenn nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren. Wenn es also wahr ist, daß wir jetzt keine Gespenster mehr glauben; wenn dieses Nichtglauben die Täuschung notwendig verhindern müßte; wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können: so handelt jetzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns dem ohngeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffiert; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.

Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzt und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen, und die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das?

3) z. B. in den Persern des Äschylus, wo der Schatten des Darius erscheint, um das Unglück seines Hauses zu verkünden.

Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruche stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, notwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben jetzt keine Gespenster, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast ebensoviel dafür als darwider sagen läßt, die nicht entschieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Übergewicht gegeben; einige wenige haben diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton, der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgiltig und denkt bald so, bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Käumen[4]) zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was er will.

So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet[5]) richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus — lächerlich.

Shakespeares Gespenst kömmt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der

---

4) **käumen**, ältere im 17. und noch mehr im 18. Jahrhundert gebräuchliche Schreibung für keimen.

5) s. daselbst A. I Sc. 1 u. 4, A. III Sc. 4.

schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltaires Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts thut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgiebt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheint, stören den Betrug und verraten das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündigt, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und große Gesellschaften gar nicht gern besuchten? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel, diese gemeinen Umstände zu nutzen; er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art sein; und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter den Gespenstern sind, dünkt mich kein rechtes Gespenst zu sein; und alles, was die Illusion hier nicht befördert, stört die Illusion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal, bei Erblickung desselben, Furcht und Entsetzen äußern; alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Ballets haben soll. Nun richte man einmal eine Herde dumme Statisten[6]) dazu ab; und wenn man

6) Bei Sammelnamen wird das Abhängigkeitsverhältnis durch den Genetiv oder durch die Präposition „von" ausgedrückt, wenn der Einheitsbegriff die Hauptsache ist; ist dieser aber Nebensache, dann tritt das Kollektivum nach Art adjektivischer Zahlwörter ohne Einfluß auf die Rektion vor die untergeordneten einzelnen Wesen oder Dinge; hier ist letzteres der Fall (vgl. Sanders, Wörterbuch der Hauptschwierigkeiten in der deutschen Sprache, s. v. Sammelnamen).

sie auf das glücklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nämlichen Affekts die Aufmerksamkeit teilen und von den Hauptpersonen abziehen muß. Wenn diese den rechten Eindruck auf uns machen sollen, so müssen wir sie nicht allein sehen können, sondern es ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen als sie. Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Scene, wo die Mutter dabei ist[7]), wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüts wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirkt auf uns mehr durch ihn als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, geht in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele, aber nicht viel. Semiramis ruft einmal: Himmel! ich sterbe! und die andern machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ohngefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

Zwölftes Stück.

Den 9. Junius 1767.

Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessiert uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Anteil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang ohne Zweifel aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder; Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit.

---

7) Akt IV Sc. 3.

Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit dem Grabe[1]) angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in keine Betrachtung[2]). Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache[3]).

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als notwendig ist; daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken; daß man unrecht thut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet[4]), so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die Semiramis des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte als dieses, worauf er sich soviel zu gute thut, daß man nämlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, außerordentliche Lasterthaten zu strafen, außerordentliche Wege wähle: so würde Semiramis in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück sein. Besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist ohnstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

---

1) Vgl. St. 1 A. 8.

2) Wir jetzt: nicht in Betracht. Lessing gebraucht viele Substantive auf -ung, die jetzt nicht mehr oder doch nicht mehr allgemein im Gebrauche sind, oder welche eine andere Bedeutung angenommen haben. Vgl. auch oben S. 114 u. „Erblickung" neben „Anblick".

3) Diese Moral stellt Voltaire nicht nur im 3. Teile der dem Drama vorgedruckten Abhandlung als die dem Stücke zu Grunde liegende Idee hin, er legt sie auch A. III Sc. 2 und in anderer Form am Schlusse des 5. Aktes dem Oberpriester in den Mund.

4) so z. B. bei Sophokles im „König Ödipus" und im „Ajax", bei Euripides in den „Bacchen" u. a.

Doch ich will mich bei dem Stücke nicht länger verweilen, um noch ein Wort von der Art zu sagen, wie es hier aufgeführt worden. Man hat alle Ursache, damit zufrieden zu sein. Die Bühne ist geräumlich genug, die Menge von Personen ohne Verwirrung zu fassen, die der Dichter in verschiedenen Scenen auftreten läßt. Die Verzierungen sind neu, von dem besten Geschmacke und sammeln den so oft abwechselnden Ort so gut als möglich in einen[5]).

Den siebenten Abend (Donnerstag, den 30. April) ward der verheiratete Philosoph, vom Destouches[6]), gespielt.

Inhalt: Lessing spricht über den Beifall, welchen das Stück fand, über die Übersetzung und das Spiel der darstellenden Schauspieler.

Das Stück des achten Abends (Freitags, den 1. Mai) war das Kaffeehaus oder die Schottländerin[7]) des Herrn von Voltaire.

---

5) Gewiß kein geringes, wenn man bedenkt, daß die Handlung vor sich geht a) in einem weiten Säulengange mit dem Palaste der Semiramis im Hintergrunde, über den sich terrassenförmig Gärten erheben; mit einem Tempel zur Rechten und einem mit Obelisken geschmückten Mausoleum zur Linken; b) in einem Zimmer des Palastes; c) in einem weiten Thronsaale; d) in einem Vorhofe des Tempels.

6) Ariste, ein Philosoph, bereut, sich vermählt zu haben, weil er so oft vom Studium abgehalten wird; auch muß er seine Ehe geheim halten, um nicht von einem Oheime enterbt zu werden; aber als der letztere von dieser Ehe doch erfährt und sie für ungiltig erklären lassen will, rafft sich Ariste auf und erzwingt Anerkennung und Verzeihung.

7) L'Ecossaise, Lustspiel in Prosa und fünf Aufzügen, das Voltaire unter dem Namen Jérome Carré im Jahre 1760 veröffentlichte. Inhalt: In London, im Kaffeehause des Meister Fabrice, finden sich zusammen Frélon, ein ränke- und schmähsüchtiger Journalist, und Lindane, die im Hause zur Miete wohnt. Sie ist die unglückliche Tochter eines infolge politischer Umtriebe seit elf Jahren flüchtigen Schotten. Dieser selbst kommt als dritter hinzu, unter dem Namen Monrose, ohne zu ahnen, daß er sich mit seiner Tochter unter einem Dache befindet. Scheu weicht er jedem andern Gaste aus. Lindane hat seit langer Zeit keine Nachrichten von ihrem Vater erhalten, hofft aber durch Vermittelung eines Freundes desselben, des Lord Fabridge (von welchem indessen die Todesnachricht einläuft), Begnadigung für jenen zu erlangen. Zugleich erwartet sie mit Sehnsucht den jungen Lord Murray, zu dem sie innige Zuneigung gefaßt hat, obgleich derselbe, wie sie wohl weiß, der Sohn desjenigen ist, dem ihr Vater sein ganzes Unglück zu verdanken hat. Statt seiner erscheint Lady Alton, die ältere Ansprüche auf Murray zu haben glaubt, und es gelingt ihr, in Lindane durch allerlei Vorspiegelungen Zweifel an der Treue ihres Geliebten zu wecken. Um in-

Es ließe sich eine lange Geschichte von diesem Lustspiele machen. Sein Verfasser schickte es als eine Übersetzung aus dem Englischen des Hume, nicht des Geschichtschreibers und Philosophen[8]), sondern eines andern dieses Namens, der sich durch das Trauerspiel: Douglas bekannt gemacht hat[9]), in die Welt. Es hat in einigen Charakteren mit der Kaffeeschenke des Goldoni[10])

---

dessen ganz sicher zu gehen, setzt sich Lady Alton mit Frélon in Verbindung, damit er den Verdacht der Polizei auf Lindane lenke. Freeport, ein reicher Großhändler, hört durch den Wirt von der bedrängten Lage der Lindane und unterstützt sie durch eine ansehnliche Summe Geldes, welche er dem Wirte übergiebt, da sie selbst jedes Geschenk ablehnt. Ja, als die von Frélon aufgewiegelte Polizei erscheint, um Lindane zu verhaften, übernimmt jener Biedermann die Leistung einer bedeutenden Kaution für sie. Frélon aber wird wegen seiner gemeinen Handlungsweise durch Fabrice ein für allemal das Lokal untersagt. Unterdessen hat Murray in Erfahrung gebracht, wer Lindane ist, und giebt sich alle Mühe, das Unrecht, welches durch seinen verstorbenen Vater an ihrem Vater begangen ist, wieder gut zu machen. Er schreibt an Lindane, allein der Brief gerät in die Hände der Lady Alton, welche ihn erbricht. In ihrem Ärger unternimmt sie einen neuen Versuch, das Verhältnis der beiden Liebenden zu lösen. Allein derselbe scheitert an Lindanes Standhaftigkeit. Das Stück endigt damit, daß Monrose in Lindane seine Tochter erkennt und in ihre Ehe mit Murray einwilligt, nachdem dieser ihm zuvor die Einsetzung in alle früheren Rechte schriftlich zugesichert hat.

8) **David Hume** (aus Edinburg, 1711—1776), berühmt als Geschichtschreiber besonders durch sein St. 22 erwähntes Werk, als Philosoph durch seine „Untersuchung über den menschlichen Verstand", die 1748 in London erschien.

9) **John Home** — Lessing schreibt nach Voltaire Hume — (aus Leith, 1722—1808) war Prediger in Edinburg. Sein mit großem Beifalle aufgenommenes Trauerspiel Douglas erregte Anstoß bei seinen Amtsbrüdern, und er sah sich genötigt, sein Amt niederzulegen. Es war nur ein schlechter Scherz von Voltaire, ihn als den wirklichen Verfasser der „Schottländerin" hinzustellen.

10) **Carlo Goldoni** (aus Venedig, 1707—1793), der berühmteste italienische Lustspieldichter des vorigen Jahrhunderts. Seine zahlreichen dramatischen Arbeiten, meist Charakter- und Intriguenstücke, umfassen eine stattliche Anzahl von Bänden. Manch neuerer Lustspieldichter hat seine Stoffe aus der reichen Fundgrube von Goldonis munterer Laune und feiner Beobachtungsgabe geschöpft. Seine La Bottega del Caffè, ein Lustspiel in drei Akten, hat mit der Schottländerin fast gar nichts gemein, außer daß hier und dort einzelne Scenen sich in einem Kaffeehause abspielen und ein Kaffeewirt eine der Hauptpersonen in beiden Stücken ist.

etwas Ähnliches; besonders scheint der Don Marzio[11]) des Goldoni das Urbild des Frelon gewesen zu sein. Was aber dort bloß ein bösartiger Kerl ist, ist hier zugleich ein elender Skribent, den er Frelon[12]) nannte, damit die Ausleger desto geschwinder auf seinen geschwornen Feind, den Journalisten Freron[13]) fallen möchten. Diesen wollte er damit zu Boden schlagen, und ohne Zweifel hat er ihm einen empfindlichen Streich versetzt. Wir Ausländer, die wir an den hämischen Neckereien der französischen Gelehrten unter sich keinen Anteil nehmen, sehen über die Persönlichkeiten dieses Stückes weg und finden in dem Frelon nichts als die getreue Schilderung einer Art von Leuten, die auch bei uns nicht fremd ist. Wir haben unsere Frelons so gut wie die Franzosen und Engländer, nur daß sie bei uns weniger Aufsehen machen, weil uns unsere Litteratur überhaupt gleichgiltiger ist. Fiele das Treffende dieses Charakters aber auch gänzlich in Deutschland weg, so hat das Stück doch, noch außer ihm, Interesse genug, und der ehrliche Freeport allein könnte es in unserer Gunst erhalten. Wir lieben seine plumpe Edelmütigkeit, und die Engländer selbst haben sich dadurch geschmeichelt gefunden.

Denn nur seinetwegen haben sie erst kürzlich den ganzen Stamm auf den Grund wirklich verpflanzt, auf welchem er sich

11) Don Marzio, ein neapolitanischer Edelmann, ist in dem erwähnten Stücke Goldonis unstreitig der am trefflichsten gezeichnete Charakter. Mit einem malitiösen Sinne, der alles mißdeutet und überall Argwohn ausstreut, mit einer unermüdlichen Schwatzhaftigkeit und gewaltigen Neugierde verbindet er eine gewisse Würde, die niemals zugiebt, daß andere recht haben. Wird er auf einer Lüge ertappt, so weiß er in geschickter Weise dieselbe immer einem anderen zuzuschreiben und treuherzig zu versichern, daß er ein gutes Herz habe. Schließlich aber muß er doch eingestehen — freilich nur sich selbst —, daß seine Zunge ihn ins Verderben gestürzt hat. Mit dieser Selbstanklage schließt auch das Stück.

12) Deutsch: Wespe, Hornisse. Voltaire erklärt in einer Art Vorrede „An die Pariser“, das Wort sei lediglich die Übersetzung des Namens Wasp (Wespe) bei Home.

13) **Elie Catherine Fréron** (aus Quimper, 1719—1776) gab von 1754 an bis zu seinem Tode unter dem Titel Année littéraire ein Journal heraus, das durch seine scharfen Kritiken der Tageslitteratur, vor allem auch durch seinen Eifer gegen die Afterphilosophen den Zorn Voltaires auf sich lud, so daß dieser, durch die gegen ihn gerichteten, meist nicht ungerechtfertigten Angriffe verletzt, sich um 1760 in eine lebhafte Fehde mit dem ganzen Unternehmen einließ.

gewachsen zu sein rühmte. Colman[14]), unstreitig jetzt ihr bester komischer Dichter, hat die Schottländerin, unter dem Titel des englischen Kaufmanns, übersetzt, und ihr vollends alle das nationale Kolorit gegeben, das ihr in dem Originale noch mangelte. So sehr der Herr von Voltaire die englischen Sitten auch kennen will, so hatte er doch häufig dagegen verstoßen; z. E. darin, daß er seine Lindane auf einem Kaffeehause wohnen läßt. Colman mietet sie dafür bei einer ehrlichen Frau ein, die möblierte Zimmer hält, und diese Frau ist weit anständiger die Freundin und Wohlthäterin der jungen verlassenen Schönen, als Fabriz. Auch die Charaktere hat Colman für den englischen Geschmack kräftiger zu machen gesucht. Lady Alton ist nicht bloß eine eifersüchtige Furie; sie will ein Frauenzimmer von Genie, von Geschmack und Gelehrsamkeit sein und giebt sich das Ansehen einer Schutzgöttin der Litteratur. Hierdurch glaubte er die Verbindung wahrscheinlicher zu machen, in der sie mit dem elenden Frelon steht, den er Spatter[15]) nennt. Freeport vornehmlich hat eine weitere Sphäre von Thätigkeit bekommen, und er nimmt sich des Vaters der Lindane ebenso eifrig an, als der Lindane selbst. Was im Französischen der Lord Falbridge zu dessen Begnadigung thut[16]), thut im Englischen Freeport, und er ist es allein, der alles zu einem glücklichen Ende bringt.

Die englischen Kunstrichter haben in Colmans Umarbeitung die Gesinnungen durchaus vortrefflich, den Dialog fein und lebhaft, und die Charaktere sehr wohl ausgeführt gefunden. Aber doch ziehen sie ihr Colmans übrige Stücke weit vor, von welchen man die eifersüchtige Ehefrau[17]) auf dem Ackermannischen Theater

14) **George Colman** (geb. 1733 zu Florenz, wo sein Vater englischer Resident war, gest. 1794 im Irrenhause) dichtete vom J. 1760 ab im ganzen 26 Theaterstücke, davon mehrere in Gemeinschaft mit Garrick. Sein The English Merchant erschien bald nach dem Stücke Voltaires und ist diesem gewidmet.

15) Deutsch etwa: „Geifer", „Speihahn" (s. Freytags „Verlorene Handschrift"), vom englischen to spatter „bespritzen", „besudeln".

16) Lessing irrt sich, es ist der junge Murray, dem Monrose die Begnadigung zu verdanken hat. Von Lord Falbridge, auf den Lindane ihre Hoffnung gesetzt hatte, hören wir nichts als die Nachricht seines Todes.

17) The jealous wife, ein Lustspiel aus dem Jahre 1761. Seinem Inhalte nach auf dem St. 7 A. 11 erwähnten Romane Fieldings beruhend, ward dasselbe von ebendemselben Bode ins Deutsche übersetzt, dem wir auch eine Übertragung jenes Romanes verdanken.

ehedem[18]) hier gesehen, und nach der diejenigen, die sich ihrer erinnern, ungefähr urteilen können. Der englische Kaufmann hat ihnen nicht Handlung genug; die Neugierde wird ihnen nicht genug darin genährt; die ganze Verwickelung ist in dem ersten Akte sichtbar. Hiernächst hat er ihnen zuviel Ähnlichkeit mit andern Stücken, und den besten Situationen fehlt die Neuheit. Freeport, meinen sie, hätte nicht den geringsten Funken von Liebe gegen die Lindane empfinden müssen; seine gute That verliere dadurch alles Verdienst u. s. w.

Es ist an dieser Kritik manches nicht ganz ungegründet; indes sind wir Deutschen es sehr wohl zufrieden, daß die Handlung nicht reicher und verwickelter ist. Die englische Manier in diesem Punkte zerstreut und ermüdet uns; wir lieben einen einfältigen Plan, der sich auf einmal übersehen läßt. So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollpfropfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen, so müßten wir die englischen Stücke von ihren Episoden erst entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten. Ihre besten Lustspiele eines Congreve[19]) und Wycherley[20]) würden uns, ohne diesen Aushau des allzu wollüstigen Wuchses, unausstehlich sein. Mit ihren Tragödien werden wir noch eher fertig; diese sind zum Teil bei weitem so verworren nicht, als ihre Komödien, und verschiedene haben, ohne die geringste Veränderung, bei uns Glück gemacht, welches ich von keiner einzigen ihrer Komödien zu sagen wüßte.

Auch die Italiener haben eine Übersetzung von der Schottländerin[21]), die in dem ersten Teile der theatralischen Bibliothek

18) i. J. 1765.

19) **William Congreve** (aus Bardsey in der Nähe von Leeds, 1670—1729) stand schon im 27. Lebensjahre als der gefeiertste Lustspieldichter seiner Nation da. Mit diesem Ruhme zufrieden, schrieb er dann bis zu seinem Tode nur noch ein einziges Stück. Leider wußte er sich indessen von der schändlichen Sittenverderbnis seiner Zeit nicht frei zu halten.

20) **William Wycherley** (aus Clive bei Shrewsbury, 1640—1715), ein hochbegabter Lustspieldichter, dessen Stücke aber heute niemand ohne die gerechteste Empörung zu lesen vermag. Es gebrach ihm an jedem sittlichen Halt.

21) Dieselbe ist vom J. 1762 und hat einen gewissen Gabrielli zum Verfasser. Sie wird von diesem im Vorworte als ein modernes englisches Stück bezeichnet.

des Diodati[22]) steht. Sie folgt dem Originale Schritt vor Schritt, sowie die deutsche[23]); nur eine Scene zum Schlusse hat ihr der Italiener mehr gegeben. Voltaire sagte[24]): Frelon werde in der englischen Urschrift am Ende bestraft; aber so verdient diese Bestrafung sei, so habe sie ihm doch dem Hauptinteresse zu schaden geschienen; er habe sie also weggelassen. Dem Italiener dünkte diese Entschuldigung nicht hinlänglich, und er ergänzte die Bestrafung des Frelons aus seinem Kopfe; denn die Italiener sind große Liebhaber der poetischen Gerechtigkeit.

Dreizehntes Stück.

Den 12. Junius 1767.

Den neunten Abend (Montags, den 4. Mai) sollte Cenie[1]) gespielt werden. Es wurden aber auf einmal mehr als die Hälfte der Schauspieler durch einen epidemischen Zufall außer stand gesetzt zu agieren; und man mußte sich so gut zu helfen suchen als möglich. Man wiederholte die neue Agnese[2]) und gab das Singspiel[3]): die Gouvernante[4]).

---

22) s. St. 8 A. 8.

23) Dieselbe stammte von Bode. Sie führt den Titel: „Das Kaffeehaus, ein rührendes Lustspiel. Aus dem Französischen übersetzt von B.***", und ist bereits 1760 in Hamburg im Drucke erschienen.

24) in der oben Anm. 12 erwähnten Vorrede. In einem Briefe an Colman vom 14. November 1768 (Oeuvres complètes de Voltaire Paris, Hachette 1869, tome 42, p. 189) schreibt Voltaire diesem die gleichen Änderungen zu.

1) s. St. 20 A. 1.

2) s. St. 10 A. 2.

3) Das Singspiel, eine um 1743 von England aus eingeführte besondere Gattung, die sich von der bis dahin beliebten wesentlich unterschied, war ein musikalisches Drama, in welchem nicht wie bei der großen Oper alle dramatische Rede in Musik gesetzt, sondern nur einzelne musikalische Partieen in den gesprochenen Dialog eingereiht waren.

4) Wohl nicht ohne Absicht hat Lessing es vermieden, über dies Stück ein weiteres Wort zu verlieren. Ist es doch eins von denen, durch deren Aufführung man auch in Hamburg dem derben Geschmacke des großen Publikums zu fröhnen suchte. Zum Verfasser hatte es den Hanswurst am Wiener Theater **Felix Joseph Kurz**, der 1737 zuerst als Schauspieler auftrat und nach einer seiner Hauptrollen „Bernardon" genannt wurde. Zur Charakteristik des Stückes genüge zu bemerken, daß die Lösung des Knotens durch die — Branntweinflasche geschieht.

Den zehnten Abend (Dienstags, den 5. Mai) ward der poetische Dorfjunker, vom Destouches[5]), aufgeführt.

Dieses Stück hat im Französischen drei Aufzüge und in der Übersetzung fünfe. Ohne diese Verbesserung war es nicht wert, in die deutsche Schaubühne des weiland berühmten Herrn Professor Gottscheds[6]) aufgenommen zu werden, und seine gelehrte Freundin, die Übersetzerin, war eine viel zu brave Ehefrau, als daß sie sich nicht den kritischen Aussprüchen ihres Gemahls blindlings hätte unterwerfen sollen. Was kostet es denn nun auch für große Mühe, aus drei Aufzügen fünfe zu machen? Man läßt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man schlägt einen Spaziergang im Garten vor; und wenn Not an den Mann geht, so kann ja auch der Lichtputzer herauskommen und sagen: Meine Damen und Herren, treten sie ein wenig ab, die Zwischenakte sind des Putzens wegen erfunden, und was hilft ihr Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann? — Die Übersetzung selbst ist sonst nicht schlecht, und besonders sind der Frau Professorin

5) La fausse Agnès ou le Poète campagnard, ein Lustspiel in Prosa. Der von Lessing gebrauchten Namen wegen geben wir den Inhalt nach der Gottschedschen Übersetzung: Henriette, die Tochter des Barons von Altholz, soll auf Verlangen ihrer Mutter Herrn von Masuren heiraten, einen Dorfjunker, welcher trotz aller Beschränktheit doch von sich sehr eingenommen ist und fast nur in Versen redet. Vergebens sträubt sie sich und erinnert an ihre ältere Zuneigung und Verlobung mit Herrn von Treuendorf. Dieser ist ihr nachgefolgt und hält sich als Gärtnerbursche Niklas im Hause auf. Er verabredet mit Henriette eine Intrigue dahin, daß sie sich Herrn von Masuren gegenüber dumm stellen soll, um ihn abzuschrecken. Als dieser ankommt, behandelt ihn Niklas verächtlich und sucht auch die Baronin gegen ihn einzunehmen. Henriette aber stellt sich so albern, daß Masuren sehr erbittert wird und ihr Dummheit vorwirft. Weinend klagt sie die Unart des Herrn von Masuren ihrer Mutter, worauf diese die ganze Gesellschaft auffordert, über Henriettens Verstand zu Gericht zu sitzen. Vorher verabredet Henriette noch mit ihrer jüngeren Schwester, daß diese den Masuren in der Meinung von der Dummheit der Schwester bestärken soll. Sie selbst will sich zuerst vernünftig, dann von Sinnen stellen, um ihre Mutter zu rühren. Die Verhandlung verläuft, wie Henriette geplant hat. Vor dem Schiedsgerichte beweist sie durch Erörterung einiger Punkte aus der Logik ihren Verstand und stellt sich dann tief-, zuletzt irrsinnig. Die betrübte Baronin giebt Masuren auf dessen Bitte sein Wort zurück. Als jedoch Herr von Treuendorf, der die Maske des Niklas abgeworfen hat, mit dem Baron hinzukommt, erklärt Henriette die ganze Intrigue, und der Verbindung der Liebenden steht nun nichts immege. Masuren aber muß sich beschämt entfernen.

6) Vgl. Einleitung § 2 S. 2.

die Knittelverse des Masuren, wie billig, sehr wohl gelungen. Ob sie überall ebenso glücklich gewesen, wo sie den Einfällen ihres Originals eine andere Wendung geben zu müssen geglaubt, würde sich aus der Vergleichung zeigen. Eine Verbesserung dieser Art, mit der es die liebe Frau recht herzlich gut gemeint hatte, habe ich dem ohngeachtet aufmutzen hören. In der Scene, wo Henriette die alberne Dirne spielt, läßt Destouches den Masuren zu ihr sagen: „Sie setzen mich in Erstaunen, Mademoiselle; ich habe Sie für eine Virtuosin gehalten. O pfui! erwidert Henriette; wofür haben Sie mich gehalten? Ich bin ein ehrliches Mädchen, daß Sie es nur wissen. Aber man kann ja, fällt ihr Masuren ein, beides wohl zugleich, ein ehrliches Mädchen und eine Virtuosin, sein. Nein, sagt Henriette; ich behaupte, daß man das nicht zugleich sein kann. Ich eine Virtuosin!" Man erinnere sich, was Madame Gottsched anstatt des Wortes Virtuosin gesetzt hat: ein Wunder. Kein Wunder! sagte man, daß sie das that. Sie fühlte sich auch so etwas von einer Virtuosin zu sein und ward über den vermeinten Stich böse. Aber sie hätte nicht böse werden sollen, und was die witzige und gelehrte Henriette in der Person einer dummen Agnese[7]) sagt, hätte die Frau Professorin immer ohne Maulspitzen nachsagen können. Doch vielleicht war ihr nur das fremde Wort Virtuosin anstößig; Wunder ist deutscher; zudem giebt es unter unsern Schönen funfzig Wunder gegen eine Virtuosin; die Frau wollte rein und verständlich übersetzen; sie hatte sehr recht.

Den Beschluß dieses Abends machte die stumme Schönheit von Schlegeln[8]).

7) Der Name Agnes (griech. = die Keusche) ist seit Molières „Frauenschule" (1662) gleichsam typisch geworden zur Bezeichnung eines unschuldigen, naiven Mädchens, das mit den Sitten der Großstadt und der feineren gesellschaftlichen Kreise unbekannt ist.

8) Die stumme Schönheit, Lustspiel in einem Aufzuge von Joh. El. Schlegel (s. Ankündigung A. 5), gedruckt zuerst 1747 in den „Beiträgen zum deutschen Theater". Inhalt: Herr Richard, ein alter, reicher Mann vom Lande, hat seine Tochter Charlotte, als sie ein Jahr alt war, zu einer Frau Praatgern in die Stadt zur Erziehung gegeben. Nach zwanzig Jahren kommt er zugleich mit Herrn Jungwitz, einem wohlhabenden jungen Manne vom Lande, um sie abzuholen. Das Mädchen, welches ihm als Charlotte vorgestellt wird, ist schön, doch von steifen Manieren, dabei dumm und unfähig, einen vernünftigen Gedanken zu äußern. Die alte eitle und schwatzhafte Praatgern ist zwar bemüht, ihre Vorzüge möglichst herauszustreichen, doch Jungwitz will schon nach der

Schlegel hatte dieses kleine Stück für das neuerrichtete Kopenhagensche Theater geschrieben, um auf demselben in einer dänischen Übersetzung aufgeführt zu werden[9]). Die Sitten darin sind daher auch wirklich dänischer als deutsch[10]). Dem ohngeachtet ist es unstreitig unser bestes, komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine ebenso fließende als zierliche Versification, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größern Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt haben. Er hatte sich ehedem der gereimten Komödie sehr lebhaft angenommen[11]); und je glück=

ersten Unterredung mit Charlotte sein dem Vater gegebenes Wort, sie zu ehelichen, zurücknehmen und läßt sich kaum durch die Praatgern zu einer zweiten Unterredung bestimmen. Unterdessen ist Leonore gekommen. Sie ist die wirkliche Tochter Richards, jedoch von Frau Praatgern als ihr eignes Kind erzogen und ausgegeben, während Charlotte, die Tochter der Praatgern, von dieser als Tochter Richards untergeschoben ist, damit sie das große Vermögen Richards erbe und die Frau des vornehmen Jungwitz werde. Frau Praatgern hat eine List erdacht: die kluge Leonore soll sich hinter Charlotte verstecken und ihr alles, was sie erwidern soll, vorsagen. Dieser Plan wird jedoch von dem Philosophen Lakonius, einem alten Freunde Jungwitzens, belauscht. Derselbe hatte nämlich von der stummen Charlotte gehört und war gekommen, sie kennen zu lernen. Er besprach sich gerade mit dem Hausmädchen der Praatgern, Cathrine, als er von der Praatgern überrascht wurde, und hatte sich deshalb in das anstoßende Kabinet geflüchtet. Die zweite Unterredung zwischen Jungwitz und Charlotte beginnt, in welcher die letztere das spricht, was Leonore ihr vorsagt. Doch plötzlich begeht sie aus Mißverständnis eine große Dummheit, und Jungwitz, der schon eine zweite Stimme hat flüstern hören, tritt herzu und entdeckt die Vorsagerin. Von Leonorens Verstande bezaubert, bietet er ihr seine Hand an, als Frau Praatgern mit Herrn Richard dazu kommt. Eben will erstere etwas entgegnen, da tritt der versteckte Philosoph hinzu und entdeckt den Betrug, von dessen Verabredung er Zeuge gewesen ist. Herr Richard erkennt Leonore an einem Male am Arme als sein rechtes Kind. Jungwitz aber erhält ihre Hand und der Philosoph die Charlottens, die zu ihm paßt, denn
„Er spricht nichts, weil er denkt, und sie, weil sie nicht denket."

9) Diese Absicht blieb indessen unausgeführt.

10) Vgl. St. 5 A. 15.

11) in Gottscheds „Beiträgen zur kritischen Historie ꝛc." 1740 Bd. VI, S. 624 ff. und Bd. VIII, S. 64 ff., und zwar seinem Freunde G. B. Straube gegenüber, der den Beweis zu erbringen versucht hatte, „daß eine gereimte Komödie nicht gut sein könne". Gleichwohl hat Schlegel selbst von vier oder fünf vollendeten Lustspielen nur das obige in Versen und zwar in recht holprichten Alexandrinern gedichtet.

licher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hätte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe geschienen haben. Doch, als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unsägliche Mühe es koste, nur einen Teil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus diesen überstiegenen Schwierigkeiten entsteht, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte. Die Franzosen waren ehedem so ekel, daß man ihnen die prosaischen Stücke des Molière nach seinem Tode in Verse bringen mußte; und noch jetzt hören sie ein prosaisches Lustspiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländer hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen. Nur die Deutschen sind auch hierin, soll ich sagen billiger oder gleichgiltiger? Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorsetzt. Was wäre es auch, wenn sie jetzt schon wählen und ausmustern wollten?

Die Rolle der stummen Schöne hat ihre Bedenklichkeiten. Eine stumme Schöne, sagt man, ist nicht notwendig eine dumme, und die Schauspielerin hat unrecht, die eine alberne, plumpe Dirne daraus macht. Aber Schlegels stumme Schönheit ist allerdings dumm zugleich; denn daß sie nichts spricht, kömmt daher, weil sie nichts denkt. Das Feine dabei würde also dieses sein, daß man sie überall, wo sie, um artig zu scheinen, denken müßte, unartig machte, dabei aber ihr alle die Artigkeiten ließe, die bloß mechanisch sind, und die sie, ohne viel zu denken, haben könnte. Ihr Gang z. E., ihre Verbeugungen, brauchen gar nicht bäurisch zu sein; sie können so gut und zierlich sein, als sie nur immer ein Tanzmeister lehren kann; denn warum sollte sie von ihrem Tanzmeister nichts gelernt haben, da sie sogar Quadrille[12]) gelernt hat? Und sie muß Quadrille nicht schlecht spielen, denn sie rechnet fest darauf, dem Papa das Geld abzugewinnen. Auch ihre Kleidung muß weder altvätrisch noch schlumpicht[13]) sein; denn Frau Praatgern sagt ausdrücklich:

---

12) frz. = Vierspiel, ein Kartenspiel, ähnlich dem jetzt üblichen L'hombre.

13) schlumpicht (Nebenform von dem gewöhnlichen „schlumpig"), wie das Verbum „schlumpen" („nachlässig dahinschlürfen") von dem mittelhochdeutschen Adjektivum „slump" abgeleitet, kommt schon im 17. Jahrhundert vor (vgl. Weigand, Deutsch. Wörterb. s. v. die Schlumpe) und bedeutet „unreinlich, nachlässig".

„Bist du vielleicht nicht wohl gekleidet? — Laß doch sehn!
Nun! — dreh' dich um! — das ist ja gut und sitzt galant.
Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand?“ [14])

In dieser Musterung der Frau Praatgern überhaupt hat der Dichter deutlich genug bemerkt, wie er das Äußerliche seiner stummen Schöne zu sein wünsche. Gleichfalls schön, nur nicht reizend.

„Laß sehn, wie trägst du dich? — Den Kopf nicht so zurücke!“

Dummheit ohne Erziehung hält den Kopf mehr vorwärts als zurück; ihn zurück halten, lehrt der Tanzmeister; man muß also Charlotten den Tanzmeister ansehen, und je mehr, je besser; denn das schadet ihrer Stummheit nichts, vielmehr sind die zierlich steifen Tanzmeistermanieren gerade die, welche der stummen Schönheit am meisten entsprechen; sie zeigen die Schönheit in ihrem besten Vorteile, nur daß sie ihr das Leben nehmen.

„Wer fragt: hat sie Verstand? Der seh nur ihre Blicke.“

Recht wohl, wenn man eine Schauspielerin mit großen, schönen Augen zu dieser Rolle hat. Nur müssen sich diese schönen Augen wenig oder gar nicht regen; ihre Blicke müssen langsam und stier sein; sie müssen uns mit ihrem unbeweglichen Brennpunkte in Flammen setzen wollen, aber nichts sagen.

„Geh doch einmal herum. — Gut! hieher! — Neige dich!
Da haben wir's, das fehlt. Nein, sieh! So neigt man sich.“

Diese Zeilen versteht man ganz falsch, wenn man Charlotten eine bäurische Neige [15]), einen dummen Knix machen läßt. Ihre Verbeugung muß wohl gelernt sein, und wie gesagt, ihrem Tanzmeister keine Schande machen. Frau Praatgern muß sie nur noch nicht affektiert genug finden. Charlotte verbeugt sich, und Frau Praatgern will, sie soll sich dabei zieren. Das ist der ganze Unterschied, und Madame Löwen bemerkte ihn sehr wohl, ob ich gleich nicht glaube, daß die Praatgern sonst eine Rolle für sie ist. Sie kann die feine Frau zu wenig verbergen, und gewissen Gesichtern wollen nichtswürdige Handlungen, dergleichen die Vertauschung einer Tochter ist, durchaus nicht lassen [16]).

---

14) in der achten Scene; ebd. auch die folgenden Verse.

15) Neige = Verneigung, nur vereinzelt im 17. und 18. Jahrhundert nachzuweisen (vgl. Grimm, Deutsch. Wörterb. s. v. Neige 2).

16) d. h. einen Anblick, ein Aussehen gewähren, wohlanstehen, stehen.

Den elften Abend (Mittwochs, den 6. Mai) ward Miß Sara Sampson[17]) aufgeführt.

Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Madame Henseln in der Rolle der Sara leistet, und das Stück ward überhaupt sehr gut gespielt. Es ist ein wenig zu lang, und man verkürzt es daher auf den meisten Theatern. Ob der Verfasser mit allen diesen Verkürzungen so recht zufrieden ist, daran zweifle ich fast. Man weiß ja, wie die Autores sind; wenn man ihnen auch nur einen Niednagel nehmen will, so schreien sie gleich: Ihr kommt mir ans Leben![18]) Freilich ist der übermäßigen Länge eines Stücks durch das bloße Weglassen nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Scene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkürzungen nicht anstehen, so mache er selbst welche, falls es ihm der Mühe wert dünkt, und er nicht von denjenigen ist, die Kinder in die Welt setzen und auf ewig die Hand von ihnen abziehen.

Madame Henseln starb ungemein anständig; in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus[19]); sie kniff den Rock, der um ein weniges erhoben ward und gleich wieder sank; das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts, der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung; aber er sehe sie einmal!

---

17) Der Inhalt des von Lessing 1755 verfaßten ersten bürgerlichen Trauerspiels der deutschen Litteratur darf hier als bekannt vorausgesetzt werden. Die oben erwähnte Verkürzung war von Chr. Fel. Weiße im April 1756 für die Aufführung in Leipzig gemacht.

18) Niednagel, ein über dem im Fleisch steckenden Teil des Nagels losgerissenes, aber unten haftendes schmales Hautstückchen, auch wohl Nagelwurzel genannt; Leben also = lebendes Fleisch (vgl. lateinisch: unguem ad vivum resecare, Columella de re rust. VI, 12, 3).

19) (griech.) = Krampf, krampfhafte Zuckung.

Vierzehntes Stück.

Den 16. Junius 1767.

Das bürgerliche Trauerspiel[1]) hat an dem französischen Kunstrichter, welcher die Sara seiner Nation bekannt gemacht*), einen sehr gründlichen Verteidiger gefunden[2]). Die Franzosen billigen sonst selten etwas, wovon sie kein Muster unter sich selbst haben.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben, aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden, unsere Sympathie erfordert einen einzelnen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.

„Man thut dem menschlichen Herze[3]) unrecht", sagt auch Marmontel[4]), „man verkennt die Natur, wenn man glaubt, daß

*) Journal Etranger, Décembre 1761.

1) Das bürgerliche Trauerspiel, auch „Familientragödie" genannt, bildet den Gegensatz zur sogenannten heroischen Tragödie. Aus den Höhen der Fürsten- und Heldenwelt steigt es in das Familienleben der mittleren Kreise hinab und macht das Tragische, welches diesen Kreisen eigentümlich ist, zum Gegenstande seiner Darstellung.

2) Gemeint ist **Denys Diderot** (aus Langres in der Champagne, 1713—1784), der Herausgeber des berühmten encyklopädischen Wörterbuches und Verfasser mehrerer Romane und Lustspiele. Man hat ihn häufig den Vater der rührenden Komödie oder des bürgerlichen Trauerspiels (in französischem Sinne) genannt, wiewohl seine berühmtesten Stücke dieser Art: „Der natürliche Sohn" 1757 und der „Hausvater" 1758, beide von Lessing 1760 übersetzt, einen Rückschritt gegen das weinerliche Lustspiel eines Destouches und La Chaussée bekunden.

3) Ursprünglich im Nominativ „Herze" (so noch öfters bei Goethe) und schwach flektierend, zeigt das Wort schon von der althochdeutschen Zeit an die Neigung, neben den schwachen Kasusformen auch starke zu entwickeln, daher im Dativ singul. „Herze", wie hier bei Lessing, so auch bei Gellert, Jean Paul u. a.

4) **Jean François de Marmontel** (aus Bort in Limousin, 1723—1799) war als Trauerspieldichter, Romanschriftsteller und Litterarhistoriker nicht ohne Bedeutung. Obige Stelle ist seiner auch sonst von Lessing öfters citierten „Poétique Française" tome II, chap. XII (Paris 1763, p. 147 f.) entlehnt.

sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer als alles, diese behaupten ihre Rechte immer und ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geschlechtsname, die Geburt des Unglücklichen ist, den seine Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde und das verführerische Beispiel ins Spiel verstrickt, der seinen Wohlstand und seine Ehre darüber zu grunde gerichtet und nun im Gefängnisse seufzt, von Scham und Reue zerrissen? Wenn man fragt, wer er ist, so antworte ich: er war ein ehrlicher Mann, und zu seiner Marter ist er Gemahl und Vater; seine Gattin, die er liebt und von der er geliebt wird, schmachtet in der äußersten Bedürfnis[5]) und kann ihren Kindern, welche Brot verlangen, nichts als Thränen geben. Man zeige mir in der Geschichte der Helden eine rührendere, moralischere, mit einem Worte tragischere Situation! Und wenn sich endlich dieser Unglückliche vergiftet, wenn er, nachdem er sich vergiftet, erfährt, daß der Himmel ihn noch retten wollen; was fehlt diesem schmerzlichen und fürchterlichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecknissen des Todes marternde Vorstellungen, wie glücklich er habe leben können, gesellen; was fehlt ihm, frage ich, um der Tragödie würdig zu sein? Das Wunderbare, wird man antworten. Wie? findet sich denn nicht dieses Wunderbare genugsam in dem plötzlichen Übergange von der Ehre zur Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von der süßesten Ruhe zur Verzweiflung, kurz, in dem äußersten Unglücke, in das eine bloße Schwachheit gestürzt?"

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen von ihren Diderots und Marmontels noch so eingeschärft werden: es scheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerspiel darum bei ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmern umgehen; und Gesellschaft mit seinesgleichen ist soviel als schlechte Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk;

---

5) Das Substantivum „Bedürfnis" hat bis ans Ende des 18. Jahrhunderts weibliches und sächliches Geschlecht; jetzt ist es nur als Neutrum gebräuchlich, Lessing aber, wie auch Klopstock und Kant gebrauchen es weiblich.

die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeigen versteht. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er das Gemälde der Dürftigkeit[6]) nennt, hat schon große Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptieren sollen.

Was der erstgedachte Kunstrichter an der deutschen Sara aussetzt[7]), ist zum teil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten, als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert sich, was Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit sagte[8]): „Man kann nicht immer alles ausführen, was uns unsere Freunde raten. Es giebt auch notwendige Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem Buckel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet sich sonst ganz gut."

---

6) L'Humanité ou le Tableau de l'Indigence ist der Titel eines fünfaktigen Dramas, das in den V. Band der 1773 zu London erschienenen Ausgabe von Diderots Werken ohne des Dichters Zuthun mit aufgenommen ist, in späteren Ausgaben aber ausgemerzt wurde, wiewohl es wahrscheinlich von Diderot stammt. In düsteren Farben schildert das Stück das Elend einer Offiziersfamilie, deren Ernährer, aus seiner Stellung entlassen, durch Not und Verzweiflung dazu getrieben wird, einen Raubanfall zu begehen, dabei aber abgefaßt und verhaftet wird. Da erscheint „die Humanität" in der Gestalt des Angegriffenen und erlangt vom Könige die Begnadigung des Verbrechers und Wiedereinsetzung desselben in seine frühere Stellung.

7) Es ist ungefähr folgendes: Der Dialog entbehrt der knappen Kürze und Bestimmtheit. Die einzelnen Scenen sind zu sehr in die Länge gezogen und infolgedessen nicht lebendig genug. Intrigue und Handlung müßte weniger ausgesponnen und eine größere Sorgfalt auf die Art und Weise verwendet sein, wie die Ereignisse herbeigeführt und vorbereitet werden. Unverzeihlich ist die Unbedachtsamkeit Mellefonts, die Marwood, von der er voraussetzen konnte, daß sie nichts Gutes im Schilde führe, mit Sara allein zu lassen.

8) Unter dem 24. Oktober 1736 schrieb er an seinen Freund Berger in Paris, er sehe den Beurteilungen seines Enfant prodigue (rührendes Lustspiel a. d. J. 1736) mit Gleichmut entgegen, aber — und nun folgt obige Stelle. (Oeuvres Complètes de Voltaire, Paris, Hachette, t. XXXII p. 436.)

Den zwölften Abend (Donnerstags, den 7. Mai) ward der Spieler, vom Regnard[9]), aufgeführt.

Lessing erwähnt die offene Frage, ob das Stück Regnards ein Original oder Entlehnung ist, im letzteren Falle mit vielen Verbesserungen.

Den dreizehnten Abend (Freitags, den 8. Mai) ward der verheiratete Philosoph wiederholt[10]), und den Beschluß machte der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter[11]).

Der Inhalt ergiebt sich aus dem Titel.

Den vierzehnten Abend (Montags, den 11. Mai) wurden die kokette Mutter vom Quinault[12]) und der Advokat Patelin aufgeführt.

---

9) **Jean François Regnard** (aus Paris, um 1655—1709) fand nach einem viel bewegten Leben Muße, neben anderen Arbeiten auch Lustspiele zu dichten, die zum Teil den Stücken Molières an Wert gleichkamen. Der Inhalt seines „Spielers" ist kurz folgender: Der Spieler Valer wird durch keine Liebesbeweise seiner Angehörigen und durch keine Schicksale von seiner Spielwut geheilt.

10) s. St. 12 A. 6.

11) L'Amant Auteur et Valet, ein Einakter in Prosa von einem sonst wenig bekannten Herrn von Cérou.

12) **Philippe Quinault** (aus Paris, 1635—1688), berühmt durch seine zahlreichen Opern, dichtete auch einige Tragödien und Lustspiele. La mère coquette ou les Amants brouillés, ein Lustspiel in Versen und fünf Akten vom Jahre 1664, gilt den Franzosen noch heute als ein Meisterwerk der komischen Litteratur. Inhalt: Der Gatte der Frau Ismene ist in die Hände von Seeräubern gefallen und schmachtet in der Sklaverei. Seine Frau, eine äußerst kokette Dame, hat sich schnell über den Verlust getröstet und denkt im stillen daran, sich wieder zu verheiraten. Allein ein Freund ihres Mannes, Cremant mit Namen, hat sich in seinem Gewissen gedrängt gefühlt, den Diener des Verschollenen, Champagne, auszusenden, um den Herrn gegen Lösegeld zu befreien. Jener war indessen nur bis Malta gereist, hatte dort das Lösegeld durchgebracht und kehrt eben mit einem alten Sklaven zurück, dem er die Freiheit erkauft hat. Acant, der Sohn des Cremant, hat unterdessen Ismenens Tochter Isabelle seine Liebe erklärt und Erwiderung derselben gefunden. Da stellen sich der jungen Liebe zwei Hindernisse in den Weg. Der alte Cremant gönnt Isabelle seinem Sohne nicht, und auch Ismenen gefällt Acant zu gut, als daß sie ihn nicht trotz seiner Jugend sich selber wünschte. Um die beiden Verliebten zu entzweien, wendet sich Ismene an ihr höchst intrigantes Kammermädchen Laurette, die durch Geschenke leicht den treuherzig-dummen Champagne bewegt, das Gerücht vom Tode seines Herrn auszusprengen und durch das Zeugnis des mitgebrachten Sklaven bestätigen zu lassen. Durch die niederträchtigsten Mittel werden nun die beiden Verliebten gegeneinander aufgestachelt. Um eine vollständige Lösung ihres Verhältnisses anzubahnen, spielt Lau-

Jene wird von den Kennern unter die besten Stücke gerechnet, die sich auf dem französischen Theater aus dem vorigen Jahrhunderte erhalten haben. Es ist wirklich viel gutes Komisches darin, dessen sich Molière nicht hätte schämen dürfen. Aber der fünfte Akt und die ganze Auflösung hätte weit besser sein können; der alte Sklave, dessen in den vorhergehenden Akten gedacht wird, kömmt nicht zum Vorscheine; das Stück schließt mit einer kalten Erzählung, nachdem wir auf eine theatralische Handlung vorbereitet worden. Sonst ist es in der Geschichte des französischen Theaters deswegen mit merkwürdig, weil der lächerliche Marquis darin der erste von seiner Art ist [13]). Die kokette Mutter ist auch sein eigentlichster Titel nicht, und Quinault hätte es immer bei dem zweiten, die veruneinigten Verliebten, können bewenden lassen.

Der Advokat Patelin [14]) ist eigentlich ein altes Possenspiel aus dem fünfzehnten Jahrhunderte, das zu seiner Zeit außer-

rette einen Brief, den Isabelle an Acant geschrieben, um ihn zu einem Stelldichein aufzufordern, in die Hände von dessen Vetter, einem eiteln, feigen Menschen, der sich überall als Marquis einführt und durch große Blasiertheit auszeichnet. Dadurch daß dieser der Aufforderung Folge leistet, wird Acants Eifersucht zum äußersten gereizt, und er will vom Marquis Rechenschaft mit dem Degen fordern. Auf die feigste Weise zieht dieser sich aus der Affaire. Man sollte erwarten, daß Ismene und Cremant nun am Ziele ihrer Wünsche seien, aber nein! In der vorletzten Scene des fünften Aktes führt der Dichter die beiden Liebenden Acant und Isabelle wieder zusammen und läßt nach einer höchst komischen Auseinandersetzung zwischen beiden das Stück mit der endgiltigen Verlobung derselben schließen, indem die beiderseitigen Eltern ihre Einwilligung geben.

13) d. h. er wird von da an gewissermaßen eine stehende Figur der franz. Komödie.

14) Les Tromperies, Finesses et Subtilités de Maistre Pierre Patelin, eine alte Posse in Versen, das Werk eines unbekannten Verfassers (vielleicht eines Pierre Blanchet aus Poitiers, 1459—1519), wurde durch eine Genossenschaft Pariser Advokaten um 1480 zum ersten Male aufgeführt. Diese trugen kein Bedenken, die Schwächen des eignen Standes bloßzustellen, indem sie die Kniffe eines spitzbübischen Advokaten auf die Bühne brachten. Inhalt: Auf Anregung seiner Frau betrügt Patelin, ein verarmter Advokat, einen Tuchhändler um sechs Ellen Tuch. Als dieser sein Geld fordert, stellt er sich krank. Derselbe Tuchhändler ist auch von seinem Schäfer um Wolle betrogen worden. Er verklagt denselben, allein der Schäfer hat Patelin zu seinem Advokaten erwählt. Dieser befiehlt ihm, vor Gericht auf alle Fragen „Bäh" zu antworten. Als die Verhandlung beginnt, und der Tuchhändler seinen Feind als Verteidiger des Angeklagten sieht, wird er so verwirrt, daß er „Tuch" und „Wolle" stets verwechselt und deshalb zuletzt vom Richter

ordentlichen Beifall fand. Es verdiente ihn auch wegen der ungemeinen Lustigkeit und des guten Komischen, das aus der Handlung selbst und aus der Situation der Personen entspringt und nicht auf bloßen Einfällen beruht. Brueys[15]) gab ihm eine neue Sprache und brachte es in die Form, in welcher es gegenwärtig aufgeführt wird. Herr Eckhof spielt den Patelin ganz vortrefflich.

Den funfzehnten Abend (Dienstags, den 12. Mai) ward Lessings Freigeist[16]) vorgestellt.

Man kennt ihn hier unter dem Titel des beschämten Freigeistes, weil man ihn von dem Trauerspiele des Herrn v. Brawe[17]),

---

abgewiesen wird. Dem Patelin gegenüber bleibt aber sodann der Schäfer, als er den Lohn für die Verteidigung zahlen soll, ebenfalls bei seinem „Bäh" und entfernt sich schleunigst, als der Advokat die Polizei herbeiholen will.

15) **David Augustin Brueys** [spr. Brüäß] (aus Aix, 1640—1723) und **Jean Palaprat** (aus Toulouse, 1650—1721), deren sonstige eigene Stücke längst vergessen sind, ließen 1700 gemeinschaftlich den alten Patelin (in Prosa und drei Aufzügen) wieder aufleben, indem sie ihn dem neueren Geschmacke anpaßten. In dieser Bearbeitung wird das Stück noch heute auf kleineren französischen Theatern gern gesehen. Inhaltlich unterscheidet sich der neuere Patelin vom ältern besonders dadurch, daß eine Liebesintrigue hineingeflochten ist.

16) Den Freigeist, ein Lustspiel in fünf Aufzügen und Prosa, dichtete Lessing nach einem französischen Stücke des de l'Isle (s. St. 18 A. 11): Les Caprices du Coeur et de l'Esprit, bereits 1749 in der Absicht, seinen Vater, der behauptet hatte, ein Komödiendichter könne kein guter Christ sein, eines Besseren zu belehren. Von einer Angabe des Inhalts dieses leicht zugänglichen Stückes kann hier füglich abgesehen werden.

17) **Joachim Wilhelm Freiherr von Brawe** (aus Weißenfels, 1738—1758) gehört zu den jungen Talenten, die, den herrschenden Geschmack verurteilend, einen Weg zum Besseren zu bahnen suchten. Seit seinem in Prosa geschriebenen „Freigeist", einem fünfaktigen Trauerspiele, bewarb er sich um den von Friedr. Nicolai, dem Begründer der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste", ausgesetzten Preis, mußte aber hinter Cronegk zurückstehn. Karl Lessing hat Brawes Trauerspiele nach des Verfassers leider allzufrühem Tode herausgegeben, und Ramler sie mit einer den Dichter sehr ehrenden Nachrede versehen. Inhalt: Clerdon, der von Henley wegen seines Glückes beneidet und dann verführt wurde, ist zum Wüstling und Freigeist geworden, hat sein Vermögen verschwendet, seinen Vater an den Bettelstab gebracht, sich mit seiner Geliebten Amalie entzweit und ist endlich entflohen. Amalie und ihr Bruder folgen ihm. Als sie die Nachricht von seines Vaters Tode ihm überbringen, wird er tief erschüttert. Aber der abscheuliche Henley weiß ihn durch immer neue Intrigen gegen Granville, Amaliens Bruder, dermaßen aufzubringen,

das eben diese Aufschrift führt, unterscheiden wollen. Eigentlich kann man wohl nicht sagen, daß derjenige beschämt wird, welcher sich bessert. Adrast ist auch nicht einzig und allein der Freigeist, sondern es nehmen mehrere Personen an diesem Charakter teil. Die eitle, unbesonnene Henriette, der für Wahrheit und Irrtum gleichgiltige Lisidor, der spitzbübische Johann sind alles Arten von Freigeistern, die zusammen den Titel des Stückes erfüllen müssen. Doch was liegt an dem Titel? Genug, daß die Vorstellung alles Beifalls würdig war. Die Rollen sind ohne Ausnahme wohl besetzt, und besonders spielte Herr Böck den Theophan mit alle dem freundlichen Anstande, den dieser Charakter erfordert, um den endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit der ihn Adrast verkennt, und auf dem die ganze Katastrophe beruht, dagegen abstechen zu lassen.

Den Beschluß dieses Abends machte das Schäferspiel[18]) des Herrn Pfeffels: der Schatz[19]).

Inhalt: Lessing lobt den Inhalt, findet die Form aber etwas zu gesucht.

---

daß Clerdon diesen zuletzt zum Zweikampfe fordert und tödlich verwundet. Der Sterbende vergiebt ihm, aber als Henley triumphierend dem innerlich Gebrochenen seinen teuflischen Plan enthüllt, übt dieser an ihm und sich selbst das Richteramt: er tötet den Verführer und dann sich selbst. — So endet das Schauerstück ohne Versöhnung.

18) Schäferspiele, besonders als Nachspiele auf der Bühne damals noch immer beliebt, bilden eine besondere Art dramatischer Stücke, in denen die Hauptpersonen Schäfer sind. Eingeführt unter den Greueln des dreißigjährigen Krieges, empfahl sich diese neue Gattung vor allem durch den Widerspruch, der zwischen dem unschuldvollen naiven Wesen der Schäfer und Schäferinnen und dem Zwange und der innerlichen Hohlheit und Unwahrheit des damaligen Hoflebens bestand.

19) **Gottlieb Konrad Pfeffel** (aus Kolmar i. E., 1736—1809) ist als Fabel- und Epigrammendichter bekannt. Sein Frankfurt a. M. bei Garbe 1761, 8°, im Drucke erschienener Schatz ist Gellert gewidmet und galt im vorigen Jahrhunderte für eins der besten Schäferspiele. Dasselbe wurde indessen in Pfeffels „Poetische Versuche“ (Tübingen 1814) nicht mit aufgenommen und existiert nur noch in sehr wenigen Exemplaren. (Näheres giebt Erich Schmidt an der Hand eines in W. Scherers Bibliothek entdeckten Exemplares: Zeitschr. für deutsches Altert., hrsggb. von Steinmeyer, Berlin 1879 N. F. Bd. XI S. 133 ff. Ein zweites Exemplar befindet sich in der Ständischen Theaterbibliothek zu Riga laut freundlicher Mitteilung des dortigen Kapellmeisters J. Ruthardt an die Herausgeber vom 21. I. 1879.) Inhalt: Chrysant, dessen Marmorhaus ein Raub der Flammen geworden, gräbt im Walde nach einem Schatze, den er, um ihn der Raubsucht in der Kriegszeit zu entziehen, dort ver-

Fünfzehntes Stück.

Den 19. Junius 1767.

Den sechzehnten Abend (Mittwochs, den 13. Mai) ward die Zaire[1]) des Herrn von Voltaire aufgeführt.

---

scharrt hat. Allein sein Suchen ist vergeblich, und aus Verzweiflung über dies zwiefache Ungemach will er sich erdolchen. Da führt den Schäfer Hylas ein entlaufenes Schaf in die Gegend, er entwindet Chrysanten den Dolch, lehnt aber den ihm als Dank gebotenen kostbaren Ring mit dem Bemerken ab, daß seine Margaris ihm noch heute aus Blumen einen weit schöneren geflochten habe. Als ihm dann Chrysant, auf den die schlichte Einfachheit des Naturkindes einen tiefen Eindruck macht, sein Leid klagt, eilt er von dannen und bringt ihm den Schatz wieder, den er vor kurzem an dieser Stelle mit Hilfe seines Hundes gefunden habe. Als Belohnung will er nur den Topf annehmen, in dem das Gold verschlossen war. Da tritt Margaris auf und berichtet wehklagend, daß sie nach dem Willen ihrer Mutter Myrtha den reichen alten Damon heiraten solle, worauf Chrysant, um auch Hylas zum reichen Manne zu machen, beschließt, diesem eine Herde zu kaufen. Bevor aber dieser Entschluß zur Ausführung gelangt, bringt Palämon, der Vater des Hylas, die Kunde, daß Damon verunglückt sei und die beiden Liebenden zu seinen Erben eingesetzt habe. Chrysant ist untröstlich, daß ihm das Schicksal nicht vergönnt, durch eine schöne That die Tugend zu belohnen, und bietet Palämon all sein Gold an. Dieser aber hat genug zum Leben und fordert ihn auf, lieber Herden für zwei arme Schäfer zu kaufen, die jüngst ihr Vieh durch einen „Wetterguß" verloren haben, und dann sein Gast und Bruder zu sein und morgen das junge Paar zum Altare zu begleiten. Chrysant schließt: „Kommt, Freunde, lehret auch der Tugend Seligkeiten."

1) Zaire, ein fünfaktiges Trauerspiel in Versen, zum ersten Male aufgeführt am 13. August 1732. Inhalt: Unter den Christensklaven, die Orosman, Sultan von Jerusalem, an seinem Hofe hatte, befand sich Lusignan, der letzte christliche König von Jerusalem, mit seinen beiden Kindern Nerestan und Zaire. Beide waren noch sehr jung in die Hände des Feindes gefallen, der sie vom Vater trennte und im Serail erziehen ließ, ohne daß irgend jemand, auch sie selbst nicht, eine Ahnung davon hat, daß sie Geschwister sind. Auch dem Vater waren die Kinder allmählich aus den Augen gekommen. Neun Jahre alt wird Nerestan von den Christen eingelöst und an den Hof Ludwigs des Heiligen von Frankreich gebracht. Herangewachsen kehrt er nach Asien zurück und fällt nach einem unglücklichen Kampfe gegen die Ungläubigen wiederum in die Gewalt des Sultans, der ihm in Anerkennung seiner Tapferkeit nach Frankreich zurückzukehren gestattet, um für eine gewisse Anzahl von Christensklaven Lösegeld zu sammeln. Während seiner zweijährigen Abwesenheit erwirbt sich die zur blühenden Jungfrau herangereifte Zaire die Zuneigung des Sultans, und dieser gelobt ihr, sie zu seiner alleinigen Gattin zu erheben. Ja, so sehr weiß er Zaire zu bestricken, daß diese den durch eine Sklavin in sie gelegten christlichen Ideen

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte“, sagt Herr von Voltaire[2]), „wird es nicht unangenehm sein, zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß, seiner Meinung nach, die Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sei; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben müßten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet und fand großen Beifall. Man nennt es zu Paris ein christliches Trauerspiel, und es ist oft, anstatt des Polyeukts[3]), vorgestellt worden.“

Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken, und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Poly-

---

untreu wird und sich dem Islam zuwendet. Endlich kehrt Nerestan mit dem versprochenen Lösegelde zurück und wählt aus der Zahl der Gefangenen unter andern auch Lusignan und Zaire aus. Orosman verzichtet großmütig auf das Lösegeld und giebt die zehnfache Zahl von Rittern frei unter der Bedingung, daß Lusignan und Zaire bei ihm bleiben. Da Nerestan indessen auf der Auslieferung auch dieser besteht, so wird er des Landes verwiesen. Auf Zairens Verwendung schenkt Orosman schließlich auch Lusignan noch die Freiheit. Bevor aber letzterer mit Nerestan und den anderen Rittern von dannen zieht, entdeckt er durch einen Schmuck, den Zaire von ihrer Mutter an sich trägt, und durch eine Narbe auf Nerestans Brust, daß jene seine Tochter, dieser sein Sohn ist. Seine Freude über diese Entdeckung wird jedoch wesentlich dadurch getrübt, daß Zaire dem Glauben ihrer Väter untreu geworden ist. Sie muß ihm den Eid leisten, wieder Christin werden zu wolleu. Die Vermählung steht bevor. Zaire, höchst aufgeregt, schwankt zwischen ihrer Liebe zu Orosman und ihrer Pflicht gegen den Vater. Ihr Schwanken macht den Sultan mißtrauisch und zugleich eifersüchtig, und er verbietet den Christen den Zutritt zum Serail. Da wird ihm ein Brief hinterbracht, in welchem Nerestan seine Schwester um eine Unterredung bittet. Um sich Gewißheit zu verschaffen, läßt der Sultan den Brief an Zaire gelangen und findet sich zur bestimmten Stunde an dem angegebenen Orte ein. Als die beiden erscheinen, stürzt er sich aus dem Verstecke hervor und ersticht Zaire. Eben will er auch an Nerestan Rache nehmen, da erfährt er, daß dieser der Bruder der Getöteten sei. In seinem Schmerze giebt er sich selbst den Tod, nachdem er zuvor noch den Befehl erlassen, daß sämtliche Christen ungefährdet in die Heimat zu entlassen seien.

2) in der Ankündigung.

3) s. St. 2 A. 7.

gamie; ein Seraglio, in den freien zugänglichen Sitz einer unumschränkten Gebieterin verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glücks durch nichts als ihre schönen Augen erhöht; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott teilt, das gern fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte zu lieben; ein Eifersüchtiger, der sein Unrecht erkennt und es an sich selbst rächt: wenn diese schmeichelnde Ideen das schöne Geschlecht nicht bestechen, durch was ließe es sich denn bestechen?

Die Liebe selbst hat Voltairen die Zaire diktiert, sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist Romeo und Juliet vom Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaire ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken: aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vorteile, die sie darin gewinnt; aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleistil der Liebe vortrefflich; das ist, diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzlist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.

Von der Eifersucht läßt sich ohngefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Orosmann spielt, gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare, eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosmann gewesen[4]). Cibber[5]) sagt, Vol-

4) Es ist bezeichnend für Voltaire, daß er in seinen Vorreden, Widmungsschriften und Briefen mit keiner Silbe dessen gedenkt, was er Shakespeare verdankt.

5) **Colley Cibber** (aus London, 1671—1757), ein Schauspieler und Dramatiker, der sich um die Läuterung des sittlichen Gefühls ver-

taire habe sich des Brandes bemächtigt, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Glut gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen; und noch dazu eines, der mehr dampft als leuchtet und wärmt. Wir hören in dem Orosmann einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheint. Wir haben eine Übersetzung vom Shakespeare. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht, um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu verteidigen, die sie darin bemerkt haben: sondern, weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer, als Herr Wieland[6]), würde in der Eil noch öftrer verstoßen und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen

---

dient machte. Die oben angezogene Stelle ist dem Prologe entlehnt, mit welchem Cibber die Aufführung der nachstehend erwähnten englischen Zaire einleitete.

6) **Christoph Martin Wielands** Shakespeare-Übersetzung erschien zu Zürich 1762—66 in 8 Oktavbänden und enthält 22 Stücke, meist in Prosa. „Dabei ist vieles überhüpft und außerdem oft, besonders in den letzten Bänden, von einzelnen Scenen, und in „Was Ihr wollt“ selbst von einem ganzen Akte bloß der Inhalt angegeben.“ Diese Übersetzung hatte damals gerade von den verschiedensten Gesichtspunkten aus, namentlich aber in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste“ und in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek“ eine sehr abfällige Beurteilung erfahren, die sich mehr an das Einzelne hielt, anstatt das Verdienstvolle des ganzen Unternehmens anzuerkennen.

kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müßten.

Doch wieder zur Zaire. Der Verfasser brachte sie im Jahre 1733 auf die Pariser Bühne, und drei Jahre darauf ward sie ins Englische übersetzt und auch in London auf dem Theater in Drury=Lane[7]) gespielt. Der Übersetzer war Aaron Hill, selbst ein dramatischer Dichter, nicht von der schlechtesten Gattung[8]). Voltaire fand sich sehr dadurch geschmeichelt, und was er, in dem ihm eigenen Tone der stolzen Bescheidenheit, in der Zuschrift seines Stücks an den Engländer Fackener[9]) davon sagt, verdient gelesen zu werden. Nur muß man nicht alles für vollkommen so wahr annehmen, als er es ausgiebt. Wehe dem, der Voltaires Schriften überhaupt nicht mit dem skeptischen Geiste liest, in welchem er einen Teil derselben geschrieben hat!

Er sagt z. E. zu seinem englischen Freunde: „Eure Dichter hatten eine Gewohnheit, der sich selbst Addison*)[10]) unterworfen;

*) Le plus sage de vos écrivains, setzt Voltaire hinzu. Wie wäre das wohl recht zu übersetzen? Sage heißt weise: aber der weiseste unter den englischen Schriftstellern, wer würde den Addison dafür erkennen? Ich besinne mich, daß die Franzosen auch ein Mädchen sage nennen, dem man keinen Fehltritt, so keinen von den groben Fehltritten, vorzuwerfen hat. Dieser Sinn dürfte vielleicht hier passen. Und nach diesem könnte man ja wohl geradezu übersetzen: Addison, derjenige von euren Schriftstellern, der uns harmlosen, nüchternen Franzosen am nächsten kömmt.

7) Drury=Lane ist ein Stadtviertel in London. Das dort befindliche Theater wurde bereits unter Jakob I. (reg. 1603—25) errichtet. Cibber war von 1711 an Mitdirektor dieses Theaters.

8) **Aaron Hill** (aus London, 1685—1749), dramatischer Dichter und Theaterunternehmer, übersetzte außer der Zaire (1735) auch die Alzire (1736) und Merope (1749) Voltaires, und zwar ziemlich genau sich an den Urtext haltend. Seine erste eigne Tragödie war bereits 1709 zur Aufführung gelangt.

9) Solcher Zuschriften existieren zwei, die erste an seinen Freund, den „Kaufmann" Falkener (Lessing schreibt das Fremdwort nach seiner Gewohnheit so, wie es gesprochen wird; vgl. Orosmann, Gossin, Journalisten, Parterr, Freny u. s. w.) in London, vom Jahre 1733, und eine zweite an den inzwischen Chevalier gewordenen Falkener, englischen Gesandten bei der Pforte, vom Jahre 1736. Aus letzterer Zuschrift ist obige Stelle entlehnt. (Oeuvres de Voltaire, éd. Hachette 1866. t. II, p. 35.)

10) **Joseph Addison** (aus Milston in Wiltshire, 1672—1719), Verfasser u. a. des 1713 mit ungeheuerem, doch kaum verdientem Beifalle

denn Gewohnheit ist so mächtig als Vernunft und Gesetz. Diese gar nicht vernünftige Gewohnheit bestand darin, daß jeder Akt mit Versen beschlossen werden mußte, die in einem ganz andern Geschmacke waren als das übrige des Stücks; und notwendig mußten diese Verse eine Vergleichung enthalten. Phädra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe, Cato mit einem Felsen und Cleopatra mit Kindern, die solange weinen, bis sie einschlafen[11]). Der Übersetzer der Zaire ist der erste, der es gewagt hat, die Rechte der Natur gegen einen von ihr so entfernten Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es empfunden, daß die Leidenschaft ihre wahre Sprache führen, und der Poet sich überall verbergen müsse, um uns nur den Helden erkennen zu lassen."

Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle; und das ist für den Herrn von Voltaire eben nicht viel. Wahr ist es, daß die Engländer, vom Shakespeare an, und vielleicht auch von noch länger her, die Gewohnheit gehabt, ihre Aufzüge in ungereimten Versen mit ein paar gereimten Zeilen zu enden. Aber daß diese gereimten Zeilen nichts als Vergleichungen enthielten, daß sie notwendig Vergleichungen enthalten müssen, das ist grundfalsch; und ich begreife gar nicht, wie der Herr von Voltaire einem Engländer, von dem er doch glauben konnte, daß er die tragischen Dichter seines Volkes auch gelesen habe, so etwas unter die Nase sagen können. Zweitens ist es nicht an dem[12]), daß Hill in seiner Übersetzung der Zaire von dieser Gewohnheit abgegangen. Es ist zwar beinahe nicht glaublich, daß der Herr von Voltaire die Übersetzung seines Stücks nicht genauer sollte angesehen haben als ich oder ein anderer. Gleichwohl muß es so sein. Denn so gewiß sie in reimfreien Versen ist, so gewiß schließt sich auch jeder Akt mit zwei oder

---

aufgenommenen Trauerspieles Cato, sowie eines noch (St. 17 A. 4) zu erwähnenden Lustspiels: The Drummer. Seine prosaischen Aufsätze zeichnen sich durch einen musterhaften Stil aus.

11) Es könnte zweifelhaft erscheinen, ob Voltaire wirklich bestimmte Aktschlüsse im Auge gehabt habe; da indessen der letztgenannte Vergleich thatsächlich von Dryden am Schlusse des dritten Aktes seiner Tragödie All for Love der Kleopatra in den Mund gelegt wird, so darf wohl die Echtheit auch der beiden anderen angenommen werden, wiewohl bis jetzt es noch nicht hat gelingen wollen, sie nachzuweisen.

12) Es ist nicht an dem = es ist nicht wahr, öfters bei Lessing, auch Goethen nicht unbekannt; jetzt nur noch in der Volkssprache.

vier gereimten Zeilen. Vergleichungen enthalten sie freilich nicht; aber, wie gesagt, unter allen dergleichen gereimten Zeilen, mit welchen Shakespeare und Johnson[13]) und Dryden[14]) und Lee[15]) und Otway[16]) und Rowe[17]), und wie sie alle heißen, ihre Aufzüge schließen, sind sicherlich hundert gegen fünfe, die gleichfalls keine enthalten. Was hatte denn Hill also besonders? Hätte er aber auch wirklich das Besondere gehabt, das ihm Voltaire leiht: so wäre doch drittens das nicht wahr, daß sein Beispiel von dem Einflusse gewesen, von dem es Voltaire sein läßt. Noch bis diese Stunde erscheinen in England eben so viel, wo nicht noch mehr Trauerspiele, deren Akte sich mit gereimten Zeilen enden, als die es nicht thun. Hill selbst hat in keinem einzigen Stücke, deren er doch verschiedene noch nach der Übersetzung der Zaire gemacht, sich der alten Mode gänzlich entäußert. Und was ist es denn nun, ob wir zuletzt Reime hören oder keine? Wenn sie da sind, können sie vielleicht dem Orchester noch nutzen;

---

13) **Samuel Johnson** (seltener Jonson, aus Litchfield in Staffordshire, 1709—84), einer der größten englischen Gelehrten, Satiriker und Kunstrichter, könnte hier nur wegen seines 1749 mit geringem Beifalle aufgeführten Trauerspiels „Irene" in Betracht kommen. Gemeint ist von Lessing daher vielmehr **Ben**(jamin) **Jonson** (seltener Johnson) aus London, 1574—1637, der durch seine erbitterte Fehde gegen Shakespeare, sowie durch ungefähr 18 Dramen, eine Menge Sing- oder Maskenspiele ungerechnet, das englische Schauspiel nach dem Muster der Alten auszubilden strebte.

14) s. o. Anm. 11. Vgl. auch St. 7 A. 16.

15) **Nathanael Lee**, Sohn eines Geistlichen aus Hertfordshire, geb. 1657, starb noch nicht 35 Jahre alt eines kläglichen Todes. Ein bedeutendes dramatisches Talent, dem es jedoch nicht gelungen ist, sich zu wirklicher Kunstschönheit durchzuringen. Er schrieb im ganzen elf Tragödien, in denen er besonders glücklich im Ausdrucke der zärtlichen Leidenschaften war.

16) **Thomas Otway** (aus Trotting in der Grafschaft Sussex, 1651—1685) wird in der von Nicolai 1756 verfaßten, dann aber in Lessings Werke aufgenommenen Abhandlung: „Geschichte der englischen Schaubühne" folgendermaßen charakterisiert: „In seinen Lustspielen ist er allzu wild und unzüchtig. Aber in seinen Trauerspielen ist er so rührend und zeigt sich als einen so großen Meister über das Herz und die Leidenschaften seiner Zuhörer, daß er unter den alten und neuen dramatischen Dichtern nur sehr wenige seinesgleichen hat."

17) **Nicholas Rowe** (aus Barford in Derbyshire, 1673—1718), Herausgeber Shakespeares und Verfasser mehrerer Tragödien, in welchen durch den ausschließlich moralisierenden Inhalt die Poesie fast erstickt ist.

als Zeichen nämlich, nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke selbst abgenommen würde, als daß es die Pfeife oder der Schlüssel giebt.

Sechzehntes Stück.

Den 23. Junius 1767.

Die englischen Schauspieler waren zu Hills Zeiten ein wenig sehr unnatürlich; besonders war ihr tragisches Spiel äußerst wild und übertrieben; wo sie heftige Leidenschaften auszudrücken hatten, schrieen und geberdeten sie sich als Besessene; und das Übrige tönten sie in einer steifen, strotzenden Feierlichkeit daher, die in jeder Silbe den Komödianten verriet. Als er daher seine Übersetzung der Zaire aufführen zu lassen bedacht war, vertraute er die Rolle der Zaire einem jungen Frauenzimmer, das noch nie in der Tragödie gespielt hatte. Er urteilte so: dieses junge Frauenzimmer hat Gefühl und Stimme und Figur und Anstand, sie hat den falschen Ton des Theaters noch nicht angenommen; sie braucht keine Fehler erst zu verlernen; wenn sie sich nur ein paar Stunden überreden kann, das wirklich zu sein, was sie vorstellt, so darf sie nur reden, wie ihr der Mund gewachsen, und alles wird gut gehen. Es gieng auch; und die Theaterpedanten, welche gegen Hillen behaupteten, daß nur eine sehr geübte, sehr erfahrene Person einer solchen Rolle Genüge leisten könne, wurden beschämt. Diese junge Aktrice war die Frau des Komödianten Colley Cibber[1]), und der erste Versuch in ihrem achtzehnten Jahre ward ein Meisterstück. Es ist merkwürdig, daß auch die französische Schauspielerin, welche die Zaire zuerst spielte, eine Anfängerin war. Die junge reizende Mademoiselle Gossin[2]) ward

---

1) Die hier erwähnte Cibber kann nicht die Frau von Colley Cibber sein, da diese damals schon Mutter eines verheirateten Sohnes war. Voltaire spricht in seiner Vorrede von einer „Mademoiselle" Cibber, eine Bezeichnung, welche früher auch von Frauen der mittleren Stände gebraucht wurde. Es war vielmehr die Frau des jungen Theophilus Cibber (als Schauspieler berühmt, 1703—1757), Susanna Maria geb. Arne, die 1716 geboren, damals als junge Frau zum ersten Male auftrat, nachdem sie 1734 den jungen Cibber geheiratet hatte. Später ließ sie sich aber wieder von ihm scheiden, um lediglich ihrer Kunst zu leben. Sie starb 1766.

2) **Jeanne Catherine** (nach andern Marie Madeleine) **Gaussin** oder **Gaussem** (aber nicht Gossin, wie Lessing nach einer älteren Voltaire-

auf einmal dadurch berühmt, und selbst Voltaire ward so entzückt über sie, daß er sein Alter recht kläglich betauerte[3]).

Die Rolle des Orosmann hatte ein Anverwandter des Hill übernommen, der kein Komödiant von Profession, sondern ein Mann von Stande war[4]). Er spielte aus Liebhaberei und machte sich nicht das geringste Bedenken, öffentlich aufzutreten, um ein Talent zu zeigen, das so schätzbar als irgend ein anders ist. In England sind dergleichen Exempel von angesehenen Leuten, die zu ihrem bloßen Vergnügen einmal mitspielen, nicht selten. „Alles, was uns dabei befremden sollte“, sagt der Herr von Voltaire[5]), „ist dieses, daß es uns befremdet. Wir sollten überlegen, daß alle Dinge in der Welt von der Gewohnheit und Meinung

ausgabe und — vergl. St. 15 A. 9 — nach der Aussprache schrieb), war die Tochter eines Lakaien. Durch Kunst und natürliche Anlagen wohl vorbereitet, betrat sie im 17. Lebensjahre 1731 in Lille zum ersten Male die Bühne und fand einen so außerordentlichen Beifall, daß sie sofort nach Paris an das erste Theater der Monarchie berufen wurde. Dort lernte Voltaire sie kennen und, von ihren Anlagen bezaubert, übertrug er ihr die Rolle der Zaire. Sie spielte dieselbe so meisterhaft, daß der Dichter bescheiden genug ihrem Spiele, vor allem aber ihren „großen schwarzen Augen“ den Erfolg des Stückes beimaß und eine Lob- und Dankepistel ihr widmete, die der Ausgabe seiner Zaire vorgedruckt ward. „Ihre Figur“, sagt der berühmte Litterarhistoriker Laharpe, „ihr Blick, ihr Organ, alles war bei ihr wie geschaffen für den Ausdruck der Zärtlichkeit; sie hatte Thränen in der Stimme: Elle avait des larmes dans la voix!“ — ein Ausdruck, der seitdem sprichwörtlich geworden ist. Über dreißig Jahre gehörte die Gaussin der Pariser Bühne an. Erst 1763 zog sie sich vom Theater zurück und starb im Juni 1767, also gerade in den Tagen, wo Lessing obiges schrieb.

3) am Schlusse der oben erwähnten Epistel; über die Schreibung s. St. 2 Anm. 14.

4) William Bond, ein leidenschaftlicher Theaterfreund, der mit Hill früher eine Zeitschrift herausgab, hatte (vgl. Vorrede Voltaires) die Übersetzung der Zaire (durch Hill) und die erste Aufführung derselben („durch seine Freunde“) veranlaßt. Er selbst spielte bei letzterer die Rolle Lusignans und starb auf der Bühne in der Erkennungsscene. Hill in seiner Vorrede nennt ihn einen Verwandten, der nicht Schauspieler von Beruf sei, und läßt ihn den Orosman spielen. Nach Cibber endlich hatte Bond die Rolle Lusignans übernommen, für welche er durch sein elendes Aussehen wie geschaffen schien. Und wie bezüglich der Rolle, so widersprechen sich die Gewährsmänner auch hinsichtlich der Person und ihrer Motive. Daß Bond ein vornehmer und wohlhabender Mann gewesen sei, erwähnt Hill nicht, und nach Cibber war er sogar ein armer Gentleman, und die Vorstellung wurde zu seinem Benefiz gegeben.

5) in seinem zweiten Briefe an Falkener.

abhangen. Der französische Hof hat ehedem auf dem Theater mit den Opernspielern getanzt; und man hat weiter nichts Besonderes dabei gefunden, als daß diese Art von Lustbarkeit aus der Mode gekommen. Was ist zwischen den beiden Künsten für ein Unterschied, als daß die eine über die andere eben so weit erhaben ist, als es Talente, welche vorzügliche Seelenkräfte erfordern, über bloß körperliche Fertigkeiten sind?"

Ins Italienische hat der Graf Gozzi[6]) die Zaire übersetzt; sehr genau und sehr zierlich; sie steht in dem dritten Teile seiner Werke. In welcher Sprache können zärtliche Klagen rührender klingen als in dieser? Mit der einzigen Freiheit, die sich Gozzi gegen das Ende des Stücks genommen, wird man schwerlich zufrieden sein. Nachdem sich Orosmann erstochen, läßt ihn Voltaire nur noch ein paar Worte sagen, uns über das Schicksal des Nerestan zu beruhigen. Aber was thut Gozzi? Der Italiener fand es ohne Zweifel zu kalt, einen Türken so gelassen wegsterben zu lassen. Er legt also dem Orosmann noch eine Tirade in den Mund voller Ausrufungen, voller Winseln und Verzweiflung. Ich will sie der Seltenheit halber unter den Text setzen*).

Es ist doch sonderbar, wie weit sich hier der deutsche Geschmack von dem welschen entfernt! Dem Welschen ist Voltaire zu kurz; uns Deutschen ist er zu lang. Kaum hat Orosmann

*) Das Todesgrausen, das durch alle meine Adern rinnt, es ist nicht Schmerz genug, dich, reine Seele, zu versöhnen. Du trotzig, unbarmherzig und elendes Herz, zahl' Strafe für das schreckliche Vergehen. Grausame Hände, — o Gott — Hände, die gefärbt ihr seid von der Geliebten Blut, — wo ist der Mordstahl? Noch einmal mitten in die Brust — Weh, wo ist der Dolch? Die scharfe Spitze — — Finsternis und Nacht umhüllen rings mich — — Warum nicht kann ich all mein Blut gleich lassen? Ja doch, — o Gott, ich kann nicht. — Ich möchte — dich sehen — die Sinne schwinden mir, ich sterbe, o Gott! (Übers. v. d. H.)

---

6) Graf **Gasparo Gozzi** (aus Venedig, 1713—86), der älteste Bruder des berühmteren Carlo Gozzi (des Verfassers der durch die Schillersche Bearbeitung uns Deutschen bekannt gewordenen „Turandot, Prinzessin von China", 1722—1806), hatte, durch die Sorge um den Unterhalt einer zahlreichen Familie genötigt, aus seiner früheren Liebhaberei für die Poesie und die schönen Wissenschaften einen Broterwerb machen müssen und bereits 1758 eine Sammlung seiner Werke in sechs Bänden veranstaltet. Im dritten steht „Zaira".

gesagt „verehret und gerochen“ 7); kaum hat er sich den tödlichen Stoß beigebracht, so lassen wir den Vorhang niederfallen. Ist es denn aber auch wahr, daß der deutsche Geschmack dieses so haben will? Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehreren Stücken: aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, daß sich ein Trauerspiel wie ein Epigramm schließen soll? Immer mit der Spitze des Dolchs oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher kömmt uns gelassenen, ernsten Deutschen die flatternde Ungeduld, sobald die Exekution vorbei, durchaus nun weiter nichts hören zu wollen, wenn es auch noch so wenige, zur völligen Rundung des Stücks noch so unentbehrliche Worte wären? Doch ich forsche vergebens nach der Ursache einer Sache, die nicht ist. Wir hätten kalt Blut genug, den Dichter bis ans Ende zu hören, wenn es uns der Schauspieler nur zutrauen wollte. Wir würden recht gern die letzten Befehle des großmütigen Sultans vernehmen; recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Nerestan noch teilen: aber wir sollen nicht. Und warum sollen wir nicht? Auf dieses Warum weiß ich kein Darum. Sollten wohl die Orosmannsspieler daran schuld sein? Es wäre begreiflich genug, warum sie gern das letzte Wort haben wollten. Erstochen und geklatscht! Man muß Künstlern kleine Eitelkeiten verzeihen.

Bei keiner Nation hat die Zaire einen schärfern Kunstrichter gefunden als unter den Holländern. Friedrich Duim, vielleicht ein Anverwandter des berühmten Akteurs dieses Namens auf dem Amsterdamer Theater 8), fand soviel daran auszusetzen, daß er es für etwas Kleines hielt, eine bessere zu machen. Er machte auch wirklich eine andere*), in der die Bekehrung der Zaire das

*) Zaire, bekeerde Turkinne. Treurspel. Amsterdam 1745.

7) Deutsche Übersetzung (von Joh. Joachim Schwabe im II. Band der Gottschedschen „Schaubühne“) der Worte Voltaires: „Dis que je l'adorais et que je l'ai vengé“ ganz am Ende des Stückes. Dieselben sind an Nerestan gerichtet.

8) **Frederik Duim** (auch Duym), in Amsterdam 1674 geboren, war wahrscheinlich der Vater des berühmten, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts daselbst wirkenden und vielleicht auch von Lessing dort noch 1756 gesehenen Schauspielers Isaak Duim und gehörte zu den „fruchtbaren Dichtern, deren Werke man zuweilen in die Hand nimmt, um zu sehen, wie man es nicht machen muß.“ Dabei hatte er aber einen solchen Dünkel von sich, daß er eine Haltung annahm, als wollte er Voltaire den Lorbeer streitig machen. Doch ist von seinen zahlreichen Theaterstücken keins auf der Amsterdamer Bühne aufgeführt worden.

Hauptwerk ist, und die sich damit endet, daß der Sultan über seine Liebe siegt und die christliche Zaire mit aller der Pracht in ihr Vaterland schickt, die ihrer vorgehabten Erhöhung gemäß ist; der alte Lusignan stirbt vor Freuden. Wer ist begierig, mehr davon zu wissen? Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, daß er uns kalt läßt; er interessiere uns und mache mit den kleinen mechanischen Regeln, was er will. Die Duime können wohl tadeln, aber den Bogen des Ulysses [9]) müssen sie nicht selber spannen wollen. Dieses sage ich darum, weil ich nicht gern zurück von der mißlungenen Verbesserung auf den Ungrund der Kritik geschlossen wissen möchte. Duims Tadel ist in vielen Stücken ganz gegründet; besonders hat er die Unschicklichkeiten, deren sich Voltaire in Ansehung des Orts schuldig macht, und das Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivierten Auftreten und Abgehen der Personen sehr wohl angemerkt. Auch ist ihm die Ungereimtheit der sechsten Scene im dritten Akte nicht entgangen. „Orosmann", sagt er, „kömmt, Zairen in die Moschee abzuholen; Zaire weigert sich, ohne die geringste Ursache von ihrer Weigerung anzuführen; sie geht ab und Orosmann bleibt als ein Laffe (als eenen lafhartigen) stehen. Ist das wohl seiner Würde gemäß? Reimt sich das wohl mit seinem Charakter? Warum dringt er nicht in Zairen, sich deutlicher zu erklären? Warum folgt er ihr nicht in das Seraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?" — Guter Duim! wenn sich Zaire deutlicher erklärt hätte: wo hätten denn die andern Akte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Bilze gegangen? [10]) — Ganz recht! auch die zweite Scene des dritten Akts ist ebenso abgeschmackt: Orosmann kömmt wieder zu Zairen; Zaire geht abermals ohne die geringste nähere Erklärung ab und Orosmann, der gute Schlucker (dien goeden hals), tröstet sich desfalls in einer Monologe [11]). Aber, wie gesagt, die Verwickelung oder Ungewißheit mußte doch bis zum fünften Aufzuge hinhalten; und

---

9) den bekanntlich nur eben Ulysses zu spannen vermochte (vgl. Odyssee Ges. 21, V. 75 ff.).

10) in die Bilze (besser: Pilze), auch in die Nüsse gehen, d. i. in den Wald gehen, um Pilze, Haselnüsse zu sammeln, dabei sich verirren und verloren gehen, dann überhaupt verloren gehen. Ähnlich auch in manchen Gegenden: in die Rüben, Wicken gehen.

11) Monolog (auch Monologue) wird von Lessing merkwürdigerweise weiblich gebraucht.

wenn die ganze Katastrophe an einem Haare hängt, so hängen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärkern.

Die letzterwähnte Scene ist sonst diejenige, in welcher der Schauspieler, der die Rolle des Orosmann hat, seine feinste Kunst in alle dem bescheidenen Glanze zeigen kann, in dem sie nur ein ebenso feiner Kenner zu empfinden fähig ist. Er muß aus einer Gemütsbewegung in die andere übergehen und diesen Übergang durch das stumme Spiel so natürlich zu machen wissen, daß der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern durch eine zwar schnelle, aber doch dabei merkliche Gradation mit fortgerissen wird. Erst zeigt sich Orosmann in aller seiner Großmut, willig und geneigt, Zairen zu vergeben, wann ihr Herz bereits eingenommen sein sollte, falls sie nur aufrichtig genug ist, ihm länger kein Geheimnis davon zu machen. Indem erwacht seine Leidenschaft aufs neue, und er fordert die Aufopferung seines Nebenbuhlers. Er wird zärtlich genug, sie unter dieser Bedingung aller seiner Huld zu versichern. Doch da Zaire auf ihrer Unschuld besteht, wider die er so offenbare Beweise zu haben glaubt, bemeistert sich seiner nach und nach der äußerste Unwille. Und so geht er von dem Stolze zur Zärtlichkeit und von der Zärtlichkeit zur Erbitterung über. Alles, was Remond de Saint Albine in seinem Schauspieler*) [12]) hierbei beobachtet wissen will, leistet Herr Ekhof auf eine so vollkommene Art, daß man glauben sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein.

Siebzehntes Stück.

Den 26. Junius 1767.

Den siebzehnten Abend (Donnerstags, den 14. Mai) ward der Sidney, vom Gresset [1]), aufgeführt.

*) Le Comédien, Partie II. Chap. X. p. 209.

12) Vgl. oben St. 5 A. 6. An der angeführten Stelle ist die Rede von der Verbindung verschiedener, besonders sich vernichtender Bewegungen, welche die Kunst des Schauspielers durch Übergänge abzutönen und zu vermitteln habe. Die Stelle aus Zaire (Akt IV, Sc. 6) wird zum Muster angeführt, wo Orosman bald Wut, bald Liebe und bald Verachtung gegen den unschuldigen Gegenstand seines Verdachtes äußert.

1) **Jean Baptiste Gresset** (aus Amiens, 1709—1777) ist am bekanntesten durch seine liebliche in Versen geschriebene Erzählung Vert-Vert, deren Inhalt die Abenteuer eines in einem Nonnenkloster erzo-

Dieses Stück kam im Jahr 1745 zuerst aufs Theater. Ein Lustspiel wider den Selbstmord konnte in Paris kein großes Glück machen. Die Franzosen sagten: es wäre ein Stück für London. Ich weiß auch nicht; denn die Engländer dürften vielleicht den Sidney ein wenig unenglisch finden; er geht nicht rasch genug zu Werke; er philosophiert, ehe er die That begeht, zu viel, und nachdem er sie begangen zu haben glaubt, zu wenig; seine Reue könnte schimpflicher Kleinmut scheinen; ja, sich von einem französischen Bedienten so angeführt zu sehen, möchte von manchen

genen, dann aber unter wüsten Matrosen verwilderten Papageis bilden. Unter seinen Lustspielen ist das beste „Der Nichtswürdige" (Le Méchant, in fünf Akten und Versen, aufg. 1747), in dem die bodenlose Verderbtheit der damaligen Gesellschaft scharf gegeißelt wird. — Sein „Sidney oder: der Schwermütige", ein Lustspiel in drei Aufzügen und Versen, zum ersten Male 1745 aufgeführt, hat folgenden Inhalt: Sidney, ein reicher junger Mann, hat sich nach einem wüsten Leben auf einen einsam gelegenen Landsitz in der Nähe der Stadt London zurückgezogen. Der Welt überdrüssig, von der Hofluft gesättigt und von Vergnügungen gelangweilt, sieht er in der Welt nur einen ewigen Wechsel von Verlegenheiten, Intriguen und Plänen. Ein Mädchen, das er liebte, Rosalie, hatte sich, durch seine Unbeständigkeit verletzt, von ihm zurückgezogen; alle Mühe, die er sich gab, sie wiederzufinden, war vergeblich gewesen. So beschließt er, sein Leben, das ihm nur noch eine Last ist, gewaltsam zu endigen. Um ungestört zu sein, will er den einzigen Diener, welchen er mit aufs Land genommen, Dümont, mit Briefen nach London schicken, in denen er von seinem Freunde Hamilton Abschied nimmt und ihn auffordert, dafür Sorge zu tragen, daß Rosalie, falls sie noch lebe, in den Besitz seines nicht unbedeutenden Vermögens gesetzt werde. Der Diener, welcher aus dem sonderbaren Benehmen seines Herrn auf ein bevorstehendes Unglück schließt, weigert sich, ihn zu verlassen, und überträgt die Bestellung der Briefe dem Gärtner. Kaum ist derselbe unterwegs, so kommt Hamilton persönlich. Er hat den Aufenthaltsort seines Freundes ausfindig gemacht und beeilt sich, demselben zu einer neuen Gunst, die der Hof ihm erwiesen, Glück zu wünschen. Durch den Diener von der Sachlage unterrichtet, sucht er Sidney von seinen Ideen abzubringen und der Welt wieder zuzuführen. Sidney ist indessen fest entschlossen und benutzt einen Augenblick, wo er allein ist, diesen Entschluß auszuführen, indem er aus einem Fläschchen eine, wie er glaubt, giftige Flüssigkeit zu sich nimmt. Allein Dümont hatte in Voraussicht dessen, was eintrat, das Gift durch eine unschädliche Substanz ersetzt; und als nun Rosalie eintrifft, die sich zufällig in der Nähe des Landsitzes aufhielt und auf die Kunde, daß Sidney da sei und sie noch liebe, sich zu ihm auf den Weg gemacht hatte, und beide sich in Klagen darüber ergehen, daß sie sich nun doch nicht für das Leben angehören sollen, entdeckt der Diener seine List, und unter allgemeiner Zufriedenheit endigt das Stück mit einem vom Diener gesprochenen „vive la vie!"

für eine Beschämung gehalten werden, die des Hängens allein würdig wäre.

Doch so, wie das Stück ist, scheint es für uns Deutsche recht gut zu sein. Wir mögen eine Raserei gern mit ein wenig Philosophie bemänteln und finden es unserer Ehre eben nicht nachteilig, wenn man uns von einem dummen Streiche zurückhält und das Geständnis, falsch philosophiert zu haben, uns abgewinnt. Wir werden daher dem Dumont, ob er gleich ein französischer Prahler ist, so herzlich gut, daß uns die Etikette, welche der Dichter mit ihm beobachtet, beleidigt. Denn indem es Sidney nun erfährt, daß er durch die Vorsicht desselben dem Tode nicht näher ist als der Gesundesten einer, so läßt ihn Gresset ausrufen: „Kaum kann ich es glauben — Rosalia! — Hamilton! — und du, dessen glücklicher Eifer u. s. w.“ Warum diese Rangordnung? Ist es erlaubt, die Dankbarkeit der Politesse aufzuopfern? Der Bediente hat ihn gerettet; dem Bedienten gehört das erste Wort, der erste Ausdruck der Freude, so Bedienter, so weit unter seinem Herrn und seines Herrn Freunden er auch immer ist. Wenn ich Schauspieler wäre, hier würde ich es kühnlich wagen zu thun, was der Dichter hätte thun sollen. Wenn ich schon wider seine Vorschrift nicht das erste Wort an meinen Erretter richten dürfte, so würde ich ihm wenigstens den ersten gerührten Blick zuschicken, mit der ersten dankbaren Umarmung auf ihn zueilen; und dann würde ich mich gegen Rosalien und gegen Hamilton wenden und wieder auf ihn zurückkommen. Es sei uns immer angelegener, Menschlichkeit zu zeigen als Lebensart!

Herr Ekhof spielt den Sidney so vortrefflich. — Es ist ohnstreitig eine von seinen stärksten Rollen. Man kann die enthusiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, wenn ich so sagen darf, worin die ganze Gemütsverfassung des Sidney besteht, schwerlich mit mehr Kunst, mit größerer Wahrheit ausdrücken. Welcher Reichtum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper giebt und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt! Welcher fortreißende Ton der Überzeugung! —

Den Beschluß machte diesen Abend ein Stück in einem Aufzuge, nach dem Französischen des l'Affichard[2]), unter dem Titel: Ist er von Familie?

2) **Thomas L'Affichard** (aus Pont-Floh in der Bretagne, 1698—1753) verfaßte teils allein, teils in Gemeinschaft mit andern eine be-

Lessing giebt nur den aus dem Titel sich ergebenden Inhalt des Stückes an, das die Tendenz hatte, den Adelsstolz als albern hinzustellen, doch findet er es unpassend, den Titel von dem einzigen lächerlichen Charakter im Stücke herzunehmen.

Den achtzehnten Abend (Freitags, den 15. Mai) ward das Gespenst mit der Trommel[3]) gespielt.

---

trächtliche Anzahl von Theaterstücken, die kaum zu ihrer Zeit Aufsehen erregten und bald wieder vergessen wurden. Seine oben erwähnte einaktige in Prosa geschriebene Komödie, die übrigens den viel passenderen Titel La Famille führt, wurde auf der italienischen Bühne in Paris aufgeführt und erschien daselbst bei Clousier, 1746, 8°, 59 S., im Drucke.

3) Das Gespenst mit der Trommel, oder: der wahrsagende Ehemann, ein Lustspiel in fünf Akten und Prosa aus dem Französischen des Destouches übersetzt von der Gottschedin, II. Band der Schaubühne. Inhalt: Der Baron von dem Bogen (bei Destouches: le baron) gilt als gefallen, da er in der Verlustliste als tot aufgeführt wurde; doch ist er nur gefangen. Seine Gattin (la baronne), die von ihm die reichen Güter geerbt hat und ohne Kinder ist, wird daher viel umfreit. So hatte Liebhold (Léandre), ein entfernter Verwandter des Hauses, um sie geworben, war indessen von der vermeintlichen Witwe fortgeschickt worden; jetzt, 18 Monate nach dem Tode ihres Gatten, umschwärmt sie Herr von Windhausen (le marquis), ein eingebildeter Geck aus der Residenz, der durch verwegene Zudringlichkeit die Hand der Baronin erringen zu können glaubt. Liebhold, der sich nur scheinbar entfernt hat, ist im Einverständnisse mit Jungfer Salome (Mme Catau), der habsüchtigen und heiratslustigen alten Hofmeisterin, zurückgekehrt und will, als Gespenst mit der Trommel im Hause spukend, seinen Nebenbuhler vertreiben. Wenn der Plan gelingt, soll Salome „1000 Thaler“ von ihm bekommen. Das ganze Schloß ist in Angst vor dem Gespenste, selbst die Baronin erschrocken, weil Salome ihr einredet, die Erscheinung sei der Geist ihres verstorbenen Gatten, welcher verlange, daß sie Windhausen fortschicke. Für den Abend verabredet Salome mit dem spukenden Liebhold, daß er in Gestalt des Barons erscheinen soll, um Windhausen endlich zu vertreiben. Während dieser Intriguen ist aber der Baron selbst zurückgekehrt und hat sich als Geisterbeschwörer verkleidet, um die Treue seiner Gemahlin auf die Probe zu stellen. So kommt er in das Schloß und entdeckt sich nur dem Verwalter Schulwitz (Mr. Pincé), welcher mit vielem Humor als das Urbild eines halbgebildeten, aber von sich eingenommenen Pedanten geschildert wird. Windhausen spottet über das Gespenst; der Baron, welcher in Gegenwart seiner Gattin mit ihm zusammenkommt, sagt ihm jedoch dort die Wahrheit und zeigt ihn in seiner ganzen Hohlheit. Unterdessen hat Schulwitz, der früher mit Salome ein Liebesverhältnis unterhalten hatte, auf Befehl des Barons seine Bewerbungen um sie erneut und ihr das ganze Geheimnis abgelockt. So kann der Baron die Intrigue kreuzen. Doch läßt er es zu, daß Liebhold der Baronin und Windhausen in der Gestalt des Schloßherrn erscheint. Der alberne Geck erweist sich als feig und läuft davon, während die Baronin in Ohnmacht fällt. Sie wird weggetragen,

Dieses Stück schreibt sich eigentlich aus dem Englischen des Addison her. Addison hat nur eine Tragödie und nur eine Komödie gemacht[4]). Die dramatische Poesie überhaupt war sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiß sich überall aus dem Handel zu ziehen; und so haben seine beiden Stücke, wenn schon nicht die höchsten Schönheiten ihrer Gattung, wenigstens andere, die sie noch immer zu sehr schätzbaren Werken machen. Er suchte sich mit dem einen sowohl als mit dem andern der französischen Regelmäßigkeit mehr zu nähern; aber noch zwanzig Addisons, und diese Regelmäßigkeit wird doch nie nach dem Geschmacke der Engländer werden. Begnüge sich damit, wer keine höhere Schönheiten kennt!

Destouches, der in England[5]) persönlichen Umgang mit Addison gehabt hatte, zog das Lustspiel desselben über einen noch französischern Leisten[6]). Wir spielen es nach seiner Umarbeitung, in der wirklich vieles feiner und natürlicher, aber auch manches kalter und kraftloser geworden. Wenn ich mich indes nicht irre, so hat Madame Gottsched, von der sich die deutsche Übersetzung herschreibt, das englische Original mit zur Hand genommen und manchen guten Einfall wieder daraus hergestellt.

Den neunzehnten Abend (Montags, den 18. Mai) ward der verheiratete Philosoph, vom Destouches, wiederholt[7]).

---

und der verkleidete Baron erscheint jetzt im Zimmer als Zauberer. Nachdem er noch seine Diener ausgeforscht und sich so von der Treue und Liebe seiner Gemahlin überzeugt hat, erwartet er Liebhold. Mit leichter Mühe entlarvt er den gespenstischen Trommelschläger, und dieser räumt eiligst das Feld. Die Baronin, von Schulwitz von allem in Kenntnis gesetzt, begrüßt am Schlusse freudig den zurückgekehrten Gatten; dieser aber vergiebt der alten Salome, schenkt ihr die 1000 Thaler, welche sie von Liebhold erwartet, und bestätigt ihre Verbindung mit Schulwitz. Mit dem pedantischen Jubel des letzteren endet das Stück.

4) Vgl. St. 15 A. 10. Sein The Drummer (= Tambour, Trommelschläger) wurde erst nach des Verfassers Tode aufgeführt und fand mäßigen Beifall.

5) wohin er 1717 vom damaligen Regenten, Herzog von Orléans, als Geschäftsträger gesandt worden war.

6) So entstand: Le Tambour nocturne ou le Mari devin, comédie anglaise accomodée au Théâtre français, aufgeführt gleichfalls erst nach dem Tode des Verfassers. Die Abweichungen vom Originale sind nicht bedeutend: sie beschränken sich im wesentlichen auf Milderung des Ausdrucks.

7) Vgl. St. 12 A. 6 u. St. 14 A. 10.

Des **Regnard Demokrit**[8]) war dasjenige Stück, welches den zwanzigsten Abend (Dienstags, den 19. Mai) gespielt wurde.

Dieses Lustspiel wimmelt von Fehlern und Ungereimtheiten, und doch gefällt es. Der Kenner lacht dabei so herzlich als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Daß die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten sein müssen, und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über

---

8) Über Regnard s. St. 14 A. 9. Sein „Demokrit oder: der lachende Philosoph", ein Lustspiel in fünf Akten und Versen, wurde am 12. Januar 1700 zum erstenmale aufgeführt. **Inhalt:** Demokrit, ein Sonderling, hat sich seit zwei Jahren mit seinem Jünger Strabo in eine bei Athen gelegene Wüste, in welcher Tiger und Bären hausen, zurückgezogen und lebt dort in einer Höhle von kümmerlicher Nahrung, die ihm von Zeit zu Zeit von einem Bauern Thaler und dessen angeblicher Tochter Criseïs gebracht wird. Beständig lacht er über die Thorheiten der Menschen, nur in einer Beziehung lacht er nicht: er ist im stillen in die Criseïs verliebt. Da kommt Agelas, der König von Athen, eines Tages auf der Jagd an diesen einsamen Ort. Demokrit und Strabo sind gerade um die Wette damit beschäftigt, der naiven Criseïs den Begriff der Liebe zu definieren. Agelas findet Gefallen an dem Mädchen; um sie in seiner Nähe zu haben, dringt er in sie, sowie in Demokrit, Strabo und Thaler, ihn an seinen Hof zu begleiten. Alle folgen der Einladung, der eine mit mehr, der andere mit weniger freudigem Gemüte. Dort werden sie in moderne Kleidung gesteckt und trefflich bewirtet. Trotzdem können Demokrit und Thaler ihrer neuen Lage nicht froh werden: ersteren plagt die Eifersucht, und letzterem ist bei seiner Umkleidung ein Brillantarmband abhanden gekommen, auf dessen Besitz er großes Gewicht legt. Nur Strabo ist königlich zufrieden und möchte um alle Schätze der Welt seinen gegenwärtigen Aufenthalt nicht wieder verlassen. Er hat unter den Damen des Hofes eine entdeckt, die trotz ihres Alters ihn anzieht und ihr Ohr seinen Huldigungen nicht verschließt. In dem Augenblicke aber, wo sie sich ihre Liebe gestehen, erkennen sie sich als Mann und Frau, die sich vor zwanzig Jahren aus gegenseitiger Abneigung im Stich gelassen haben. Nun will kein Teil mehr etwas von Liebe wissen. Der lang verhaltene Groll macht sich von neuem Luft, und als nun gar Thaler hinzukommt und in Kleanthis diejenige erkennt, welche ihm vor Jahren die Criseïs gebracht und seitdem die versprochenen Erziehungsgelder ihm schuldig geblieben ist, folgt eine Scene von unbeschreiblicher Wirkung. In der größten Erbitterung gehen die erzürnten Gatten auseinander. Unterdessen hat der König die Criseïs noch inniger lieb gewonnen und will sich mit ihr trotz des großen Rangunterschiedes vermählen. Sein Entschluß reift zur That, als er gar infolge seiner Nachforschung nach dem Armbande entdeckt, daß Criseïs von königlicher Herkunft ist und im Auftrage der früheren Königin von Kleanthis beiseite geschafft worden war, damit einer Tochter derselben aus erster Ehe die Thronfolge gesichert werde. Demokrit kehrt in die Einsamkeit zurück, Strabo versöhnt sich mit seiner Frau.

die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des Orts[9]) beobachtet: mag er doch. Er hat alles Übliche aus den Augen gesetzt: immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit[10]) in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anderes Athen, als wir kennen: nun wohl, so streiche man Demokrit und Athen aus und setze bloß erdichtete Namen dafür. Regnard hat es gewiß so gut als ein anderer gewußt, daß um Athen keine Wüste und keine Tiger und Bäre waren, daß es zu der Zeit des Demokrits keinen König hatte u. s. w. Aber er hat das alles jetzt nicht wissen wollen; seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit.

Andere Fehler möchten schwerer zu entschuldigen sein; der Mangel des Interesse, die kahle Verwickelung, die Menge müßiger Personen, das abgeschmackte Geschwätz des Demokrits; nicht deswegen nur abgeschmackt, weil es der Idee widerspricht, die wir von dem Demokrit haben, sondern weil es Unsinn in jedes andern Munde sein würde, der Dichter möchte ihn genannt haben, wie er wolle. Aber was übersieht man nicht bei der guten Laune, in die uns Strabo und Thaler setzen? Der Charakter des Strabo ist gleichwohl schwer zu bestimmen; man weiß nicht, was man aus ihm machen soll; er ändert seinen Ton gegen jeden, mit dem er spricht; bald ist er ein feiner witziger Spötter, bald ein plumper Spaßmacher, bald ein zärtlicher Schulfuchs, bald ein unverschämter Stutzer. Seine Erkennung mit der Cleanthis ist ungemein komisch, aber unnatürlich. Die Art, mit der Mademoiselle

---

9) Von ihr wird St. 44 weiter die Rede sein. Vgl. auch Einleitung § 14.

10) Der wahre Demokrit war ein griechischer Philosoph (aus Abdera, lebte etwa von 460—370 v. Chr.), der nach dem Vorgange seines Meisters Leukipp die Entstehung der Welt aus der ewigen Bewegung einer unendlichen Menge unteilbarer Körperchen (Atome), mithin als rein zufällig erklärte. Die Erzählung, daß er beständig über die Thorheiten der Menschen gelacht habe, ist eine müßige Erfindung. Von seinen sehr zahlreichen Werken haben sich nur dürftige Fragmente erhalten, aus denen aber wenigstens soviel hervorgeht, daß er ein ernster Forscher auf fast allen Gebieten menschlichen Wissens war.

Beauval[11]) und la Thorilliere[12]) diese Scenen zuerst spielten, hat sich von einem Akteur zum andern, von einer Aktrice zur andern fortgepflanzt. Es sind die unanständigsten Grimassen; aber da sie durch die Überlieferung bei Franzosen und Deutschen geheiligt sind, so kömmt es niemanden[13]) ein, etwas daran zu ändern, und ich will mich wohl hüten zu sagen, daß man sie eigentlich kaum in dem niedrigsten Possenspiele dulden sollte. Der beste, drolligste und ausgeführteste Charakter ist der Charakter des Thalers; ein wahrer Bauer, schalkisch und geradezu; voller boshafter Schnurren; und der von der poetischen Seite betrachtet, nichts weniger als episodisch, sondern zu Auflösung des Knoten ebenso schicklich als unentbehrlich ist*)[14]).

*) Histoire du Théâtre François. T. XIV. p. 164.

---

11) Jeanne Olivier Bourguignon war um 1643 in Holland geboren, an einer Kirchthüre ausgesetzt, von einer Waschfrau bis zum zwölften Jahre erzogen, dann aber von einem Schauspieldirektor in Lyon an Kindesstatt angenommen worden. Dort heiratete sie Beauval, einen schlichten Theaterdiener, und veranlaßte dessen Aufnahme als Schauspieler in die Truppe, der sie angehörte. Durch Molières Vermittelung wurde sie 1670 auf Befehl Ludwigs XIV. am Pariser Theater angestellt, wo sie sowohl als Königin im Trauerspiele, wie auch als Soubrette im Lustspiele sich nicht geringen Beifalls erfreute. Regnard schuf mehrere seiner Rollen lediglich in Rücksicht auf die Beauval. Sie starb den 20. März 1720. Über ihre Bezeichnung als Mademoiselle s. St. 16 A. 1.

12) Pierre la Thorillière, zu Paris in einer berühmten Schauspielerfamilie 1656 geboren, betrat 1671 zum ersten Male die Bühne. Nachdem er dann mehrere Jahre in der Provinz gespielt, kehrte er 1684 nach Paris zurück und übernahm bis 1693 untergeordnete Rollen am dortigen Theater. Von da an aber eröffnete sich ihm in der Darstellung namentlich höherer Bedientenrollen ein freies Feld für seine nicht geringe Geschicklichkeit, und sein lebhaftes, munteres Spiel erhielt ihm auf lange Zeit die Gunst des Publikums. Er starb den 18. Sept. 1731, nachdem er noch einen Monat vor seinem Tode, obwohl 75 Jahre alt, aufgetreten war.

13) jetzt ungewöhnliche Form des Dativs; s. St. 18 A. 22.

14) Das von Lessing hier beigefügte Citat „Histoire du Théâtre François T. XIV. p. 164“, bezieht sich auf die von Fr. & Cl. le Parfait (anonym) erschienene Histoire du Théâtre François (depuis son origine jusqu'à présent. Avec la Vie des plus célèbres Poëtes Dramatiques, des Extraits exacts et un Catalogue raisonné de leurs Pièces, accompagnés de Notes Historiques et Critiques. A Amsterdam, aux dépens de la Compagnie. 15 Bände. 1735 ff.). Auf sieben Seiten wird dort Inhalt und Aufführung des Demokrit besprochen, und zwar in einer Weise, die von der obigen Erörterung Lessings in den Hauptpunkten kaum abweicht.

Achtzehntes Stück.

Den 30. Junius 1767.

Den einundzwanzigsten Abend (Mittwochs, den 20. Mai) wurde das Lustspiel des **Marivaux**, **die falschen Vertraulichkeiten**[1]), aufgeführt[2]).

Marivaux hat fast ein ganzes halbes Jahrhundert für die Theater in Paris gearbeitet; sein erstes Stück ist vom Jahre 1712, und sein Tod erfolgte 1763 in einem Alter von zweiundsiebzig[3]). Die Zahl seiner Lustspiele beläuft sich auf einige dreißig, wovon mehr als zwei Dritteile den Harlekin[4]) haben,

1) **Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux** (aus Paris, 1688—1763), Theaterdichter und Romanschriftsteller, zeigte dem Lustspiele neue Bahnen dadurch, daß er in demselben nicht, wie Molière, die Gebrechen seiner Zeit geißelte, sondern einen beschönigenden Schleier darüber warf. Les fausses confidences sind sein bekanntestes Werk. Auf der italienischen Bühne zuerst aufgeführt am 16. März 1737, stellt dasselbe in 3 Akten und Prosa folgende Handlung dar: Zwischen dem Grafen Dorimonte und Araminte, einer sehr reichen jungen Witwe, schwebt seit längerer Zeit ein Güterprozeß, den die Mutter der letzteren, Madam Argante, eine stolze und eitle Frau, gern dadurch beigelegt sehen möchte, daß ihre Tochter dem Grafen, der um sie wirbt, ihre Hand reicht. Diese kann sich jedoch schwer zu diesem Schritte entschließen und möchte vor allem sich zuerst klare Einsicht in ihre Rechtsansprüche verschaffen. Zu diesem Behufe nimmt sie als Verwalter einen braven jungen Mann, Dorant, ins Haus, der, ohne Vermögen, aber aus guter Familie stammend, durch seinen Onkel, den Advokaten Remy, sehr empfohlen wird. Dorant liebt die Araminte im geheimen schon seit längerer Zeit und freut sich, ihr jetzt dienen zu können. Einen schlauen Bedienten, Dubois, der früher bei ihm gedient, jetzt aber bei Araminte eine ähnliche Stelle bekleidet, zieht er ins Vertrauen, und dieser zeigt sich desselben im höchsten Grade dadurch würdig, daß er durch allerlei Mitteilungen, die er unter dem Scheine der Vertraulichkeit an Araminte gelangen läßt, in dieser die günstigsten Vorurteile für Dorante erweckt. Zugleich weiß er den zögernden Dorant, dem er alle Beobachtungen mitteilt, die er macht, zu herzhaftem Vorgehen zu bewegen und dessen Liebe zum Siege zu verhelfen. Trotz des lebhaften Widerspruchs der erzürnten Mutter, die sich alle Mühe giebt, den neuen Verwalter zu verdrängen, führt der Bediente die Intrigue glücklich zu Ende und ruht nicht eher, als bis Dorant die junge Witwe seine Braut nennen darf.

2) Die von den Herausgebern auf der Herzogl. Bibliothek zu Gotha aufgefundenen Theaterzettel der „Hamburger Entreprise“ verzeichnen an diesem Abende noch die Wiederholung von: „Ist er von Familie“, einer Komödie in einem Aufzuge nach dem französ. Stücke: Die Familie, des l'Affichard (s. St. 17 A. 2).

3) Es muß heißen: Fünfundsiebzig.

4) Harlekin (ital. Arlecchino, frz. Arlequin), ein Wort von zweifelhafter Herkunft, bezeichnet in der italienischen Stegreifkomödie seit undenk-

weil er sie für die italienische Bühne verfertigte. Unter diese gehören auch die falschen Vertraulichkeiten, die 1736 zuerst, ohne besonderen Beifall, gespielt, zwei Jahre darauf aber wieder hervorgesucht wurden, und desto größern erhielten.

Seine Stücke, so reich sie auch an mannigfaltigen Charakteren und Verwicklungen sind, sehen sich einander dennoch sehr ähnlich. In allen der nämliche, schimmernde und öfters allzugesuchte Witz; in allen die nämliche metaphysische Zergliederung der Leidenschaften; in allen die nämliche blumenreiche, neologische Sprache[5]. Seine Plane[6] sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber als ein wahrer Kallipides[7] seiner Kunst weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben.

Seitdem die Neuberin, sub Auspiciis Sr. Magnificenz[8], des Herrn Professors Gottsched, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte[9], haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage geschienen; denn im Grunde hatten

lichen Zeiten eine komische Maske, seit 1530 einen drolligen Bedienten aus Bergamo, der im Dialekte seiner Heimat die Zuschauer durch seine meist sehr derben Stegreifversuche belustigte. Von Italien aus fand diese Maske, und zwar schon sehr frühzeitig mit geringer Veränderung, als gemeiner Possenreißer oder Hanswurst in Frankreich und Deutschland Eingang, bis sie durch das klassische Lustspiel, wenn auch erst allmählich, beseitigt wurde. — Die Rolle, welche der Harlekin (Peter) in dem oben erwähnten Lustspiele des Marivaux spielt, ist eine sehr untergeordnete und greift kaum in die Handlung des Stückes tiefer ein.

5) Mit diesen Worten charakterisiert Lessing das, was die Franzosen mit Marivaudage bezeichnen.

6) „Plan" bildet, entsprechend seiner Herkunft (vom mittellateinischen planum), im Plural „Plane"; erst seit dem 18. Jahrhunderte kommt die umgelautete Form auf, während noch Uhland die nicht umgelautete hat; jetzt aber ist die umgelautete die allein übliche.

7) Kallippides, der, als tragischer Schauspieler bei den Griechen berühmt, um 410—380 v. Chr. blühte, ist fast sprichwörtlich geworden, um einen zu bezeichnen, der es verstand, scheinbar zu laufen, ohne auch nur einen Schritt vorwärts zu kommen (vgl. Cic. ad Att. XIII, 12 u. Suet. Tib. c. 38).

8) Mit einer gewissen Ironie wählt Lessing den mehr feierlichen Ausdruck. Deutsch etwa: unter dem hohen Schutz des Herrn Universitätsrektors. Übrigens bekleidete Gottsched diese Würde erst später.

9) Vgl. Einl. § 2, S. 3.

sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen und war ganz weiß, anstatt scheckigt gekleidet. Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geschmack!

Auch die falschen Vertraulichkeiten haben einen Harlekin, der in der deutschen Übersetzung[10]) zu einem Peter geworden; die Neuberin ist tot, Gottsched ist auch tot: ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. — Im Ernste; wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? „Er ist ein ausländisches Geschöpf!“ sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt:“ — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen.“ Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im Timon, morgen im Falken[11]), übermorgen in den falschen Vertraulichkeiten, wie ein wahrer Hans in allen Gassen, vorkömmt, sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im Timon ist nicht der im Falken; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ekler[12]), in unsern Vergnügungen wähliger[13]) und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen die Franzosen und

10) Dieselbe war Wien 1756, 8°, im Drucke erschienen und hatte **Joh. Christian Krüger** (aus Berlin, 1722—1750) zum Verfasser. Sie führte übrigens den Titel: Die falschen Bedienten.

11) Timon le Misanthrope und Le Faucon et les Oyes de Boccace sind zwei dreiaktige Lustspiele des **Louis François de la Drevetière de l'Isle** (gebürtig aus Luze la Rousse in der Dauphiné, starb 1756) und im dritten bzw. zweiten Teile der „Schönemannschen Schaubühne“ in [illegible]cher Übersetzung erschienen. Recht geschickt sind von Lessing diese [illegible]n Stücke des de l'Isle gewählt, weil gerade dieser Dichter stets be[illegible] war, den Harlekin zu Ehren zu bringen, indem er ihm die sinn[illegible]ten und elegantesten Rollen gab, anderseits im Harlekin des [illegible]on und des Falken zwei durchaus verschiedene Charaktere darzustellen [illegible]gt hat.

12) Vgl. St. 4 A. 7.

[illegible] i. wählerischer, von Lessing gebildet, aber nicht üblich ge[illegible] ist es das Adjektivum „wählig“ = „jugend-übermütig, [illegible] Voß im 70. Geburtstag V. 120 (ein „wähliges Paar“)?

Italiener sind — sondern als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit[14]) etwas anders als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri[15]) eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?

Harlekin hat vor einigen Jahren seine Sache vor dem Richterstuhle der wahren Kritik mit eben so vieler Laune als Gründlichkeit verteidigt. Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Möser über das Groteske-Komische[16]) allen meinen Lesern, die

---

14) Parasit (griech.), ursprünglich ohne schimpfliche Bedeutung, bezeichnete aber schon frühzeitig bei den alten Griechen einen Schmarotzer, der sich als Tischgenossen aufdrängt und durch aktive und passive Komik die Erlaubnis zum Mitessen erkauft. Als Charakterfigur der Komödie soll ihn der Dichter Alexis (aus Thurii, blühte um 400 v. Chr.) wenn nicht erfunden, so doch zuerst mit Vorliebe gebraucht haben. Von da an wurde er stehende Figur der neuern griechischen Komödie und gieng von dieser dann auch auf die römische Bühne über. Seine Hauptzüge waren: Hungerleiderei, Gefräßigkeit, schamlose Kriecherei, Selbstwegwerfung, Possenreißerei. Als Abzeichen trug er einen schwarzen oder grauen Leibrock, Kamm und Salbenbüchse.

15) Satyri, die beständigen Begleiter des Bacchus, waren die Vertreter des rohen ungezügelten Naturtriebes, wie er sich im Rausche geltend macht. An Orten mit blühendem Bacchusdienst pflegten die Landleute den Gott dadurch zu feiern, daß sie in ihrer Weinlaune Tierhäute anlegten und so, als Satyre gekleidet, einen Wechselgesang (Dithyrambus) zu Ehren des Gottes anstimmten. Aus diesem Dithyrambus, der selbst noch die Extreme menschlicher Stimmung in sich vereinigte, entstand dann im Laufe der Zeit einerseits die Tragödie, die durch Thespis (aus dem attischen Demos Ikaria, um 560 v. Chr.), und anderseits das mutwillige und ausgelassene Satyrdrama, das durch Pratinas (aus Phlius, um 500) einen bestimmten Charakter erhielt. Wann das satyrische Drama sich von der Tragödie trennte, läßt sich nicht genau bestimmen; sicher ist, daß zu Sophokles' Zeit diese Trennung bereits vollzogen war, und daß das Satyrdrama sich als viertes Stück den drei Tragödien zugesellte, mit welchen sich die Tragiker an dem Wettkampfe der Dramen beteiligten. Nach Euripides' Tode scheinen die Aufführungen von Satyrdramen ganz in Abnahme gekommen zu sein.

16) **Justus Möser** (aus Osnabrück, 1720—1794) veröffentlichte im Jahre 1761 eine Schrift: „Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen". Er tadelt darin zwar auch die Verbannung des Harlekin von der Bühne, zeigt aber doch insofern ein Verständnis für das Unwürdige, welches dieser Figur anklebte, als er für ihn nur „eine Stunde aus dem ganzen Tage des Weisen, nur ein Nebenzimmer am Kunsttempel für seine Groteskbilder verlangt."

sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren Stimme habe ich schon. Es wird darin beiläufig von einem gewissen Schriftsteller gesagt, daß er Einsicht genug besitze, dermaleins[17] der Lobredner des Harlekin zu werden[18]. Jetzt ist er es geworden! wird man denken. Aber nein; er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr Möser wider den Harlekin in den Mund legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern[19].

Außer dem Harlekin kömmt in den falschen Vertraulichkeiten noch ein anderer Bedienter vor, der die ganze Intrigue führt. Beide wurden sehr wohl gespielt; und unser Theater hat überhaupt an den Herren Hensel und Merschy[20] ein paar Akteurs, die man zu den Bedientenrollen kaum besser verlangen kann.

Den zweiundzwanzigsten Abend (Donnerstags, den 21. Mai) ward die Zelmire des Herrn Du Belloy[21] aufgeführt.

---

17) Dermaleins und einsmals, die ursprünglich richtigeren Formen, zieht Lessing der jetzt üblichen Schreibform mit st vor.

18) Der Schriftsteller ist Lessing selbst. Möser legt dem Harlekin die Worte in den Mund: „Herr Lessing, ein Mann, der Einsicht genug besitzt, um dermaleinst mein Lobredner zu werden, würde mir vielleicht hier einwenden, daß die Übertreibung der Gestalten ein sicheres Mittel sei, seinen Endzweck zu verfehlen, indem die Zuschauer dadurch verführt würden, zu glauben, daß sie weit über das ausschweifende Lächerliche der Thorheit erhaben wären."

19) Möser hat später selbst anerkannt (Verm. Schriften I. S. 91), daß es von ihm ein Irrtum gewesen sei, Lessing den betreffenden Einwurf gegen den Harlekin machen zu lassen.

20) Über die Schauspieler s. Einl. § 6 S. 18.

21) **Pierre Laurent Buirette de** (nicht du, wie Lessing schrieb) **Belloy** (aus St. Flour in der Auvergne, 1727—1775), einer der ersten französischen Dramatiker, die auch vaterländische Stoffe auf die Bühne brachten. Frühzeitig des Vaters beraubt, kam er in die Obhut eines Oheims, der, selbst ein berühmter Advokat, den jungen Mann gegen dessen Willen zum Studium der Jurisprudenz nötigte. Allein de Belloys Liebe zur dramatischen Kunst war zu groß: er schüttelte die Bürde seines Berufes von sich ab und versuchte als Schauspieler sein Glück, zunächst im Auslande an verschiedenen nordischen Höfen. Als er 1758 nach Frankreich zurückkehrte, wußte sein noch immer erzürnter Oheim einen Verhaftsbefehl gegen ihn auszuwirken für den Fall, daß er von neuem die Bühne beträte. Der Erfolg des „Titus", einer Tragödie, die in ihren wesentlichen Zügen eine Nachbildung der italienischen Oper „Clemenza di Tito" des Pietro Metastasio (aus Rom, 1698—1782) ist, sollte den Oheim versöhnen. Als dieses Stück aber keinen Beifall fand, ging de Belloy wiederum ins Ausland, aus dem er erst nach dem Tode seines Oheims zurückkehrte. Durch die günstige Aufnahme, welche sein

Der Name Du Belloy kann niemanden[22]) unbekannt sein, der in der neuern französischen Litteratur nicht ganz ein Fremdling ist. Des Verfassers der Belagerung von Calais![23]) Wenn es dieses Stück nicht verdiente, daß die Franzosen ein solches Lärmen[24]) damit machten, so gereicht doch dieses Lärmen selbst den Franzosen zur Ehre. Es zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist; auf das die großen Thaten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben; das, von dem Werte eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählt, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren! Barbarischer als unsere barbarischsten Voreltern, denen ein Liedersänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die, bei aller ihrer Gleichgiltigkeit gegen Künste und Wissenschaften, die Frage, ob ein Barde[25]) oder einer, der mit Bärfellen und

fünfaktiges Trauerspiel „Zelmire" am 6. Mai 1762, und vor allem seine „Belagerung von Calais" fand, konnte er sich für die Widerwärtigkeiten seiner Jugend entschädigt halten.

22) Neben der Dativform der substantivischen Biegung niemand schlich sich, wie es bei dem Verwischen der Zusammensetzung mit Mann und bei der pronominalen Bedeutung des Wortes leicht geschehen konnte, in dem zuerst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auftauchenden, von Lessing allein gebrauchten Dativ „niemanden" schwache und in dem im 18. Jahrhundert beginnenden Dativ „niemandem" starke adjektivische Biegung ein. Goethe gebraucht alle drei Formen. S. auch oben St. 17 a. E. u. ö.

23) Le siège de Calais, ein Trauerspiel in Versen und fünf Aufzügen, dem damaligen Könige Ludwig XV. gewidmet, hat die heldenmütige Gesinnung von sechs Bürgern jener Stadt zum Gegenstande, die, als König Eduard III. von England (reg. 1327—1377) ihre Vaterstadt belagerte (Ende August 1346 bis ebendahin 1347) und alle Bewohner niederzumachen drohte, sich als Opfer für die Erhaltung ihrer Mitbürger anboten. Der große Beifall, den das an sich mittelmäßige, doch von edlem Patriotismus getragene Stück zu seiner Zeit fand, erklärt sich wohl aus dem Umstande, daß seine erste Aufführung (am 13. Febr. 1765) in eine Zeit fiel, wo Frankreichs Nationalgefühl durch einen demütigenden Frieden mit England, der ihm einen Teil seiner Kolonieen gekostet, tief verletzt war.

24) S. St. 10 Anm. 11.

25) Lessing huldigt der im vorigen Jahrhunderte noch allgemeinen, aber falschen Ansicht, als ob die alten Deutschen eine besondere Priester-

Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre? sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten! — Ich mag mich in Deutschland umsehen, wo ich will, die Stadt soll noch gebaut werden, von der sich erwarten ließe, daß sie nur den tausendsten Teil der Achtung und Erkenntlichkeit gegen einen deutschen Dichter haben würde, die Calais gegen den Du Belloy gehabt hat[26]). Man erkenne es immer für französische Eitelkeit: wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig sein werden! Was Wunder auch? Unsere Gelehrten selbst sind klein genug, die Nation in der Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht geradezu den Beutel füllt. Man spreche von einem Werke des Genies, von welchem man will; man rede von der Aufmunterung der Künstler; man äußere den Wunsch, daß eine reiche, blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen[27]), und der nützlichsten Zeitverkürzung für andere, die gar keine Geschäfte haben wollen (das wird doch wenigstens das Theater sein?), durch ihre bloße Teilnehmung aufhelfen möge: — und sehe und höre um sich. „Dem Himmel sei Dank", ruft nicht bloß der Wucherer Albinus[28]), „daß unsere Bürger wichtigere Dinge zu thun haben!"

— — — — — — Eu!
Rem poteris servare tuam!*) — —

*) — — — — — Herrlich!
Wirst den Erwerb schon sparen! — —

---

und Sängerkaste, die Barden, gehabt hätten. Lessings Worte sollen eine Anspielung auf Klopstocks „Hermannschlacht" (vgl. auch St. 96) gewesen sein (Erich Schmidt, Lessing II, 1, S. 99).

26) Die dankbare Stadt ehrte den Dichter durch Übersendung des Bürgerrechts in einer goldenen Kapsel, auf welcher in lateinischer Sprache die Worte standen: „Nachdem er den Lorbeer errungen, empfängt er die Bürgerkrone."

27) Nach Ev. Matth. K. 20 V. 12.

28) in der Dichtkunst des Horaz V. 328. Indem der Dichter daselbst eine Parallele zwischen der aufs Ideale gerichteten Erziehung der griechischen Knaben und dem nur für die praktischen Zwecke des Lebens vorbereitenden Jugendunterrichte der Römer zieht, läßt er den Sohn eines Wucherers Albinus durch jemanden (Lessing nimmt den Vater an) im Rechnen examinieren. Bei dieser Gelegenheit legt dann der Dichter dem Examinator, der die Schlagfertigkeit des Knaben anerkennen will, obige Worte in den Mund.

Wichtigere? Einträglichere; das gebe ich zu! Einträglich ist freilich unter uns nichts, was im geringsten mit den freien Künsten in Verbindung steht. Aber

— haec animos ærugo et cura peculi
Cum semel imbuerit —*) [29])

Doch, ich vergesse mich. Wie gehört das alles zur Zelmire?

Du Belloy war ein junger Mensch, der sich auf die Rechte legen wollte oder sollte. Sollte, wird es wohl mehr gewesen sein. Denn die Liebe zum Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus [30]) beiseite und ward Komödiant. Er spielte einige Zeit unter der französischen Truppe zu Braunschweig [31]), machte verschiedene Stücke, kam wieder in sein Vaterland und ward geschwind durch ein paar Trauerspiele so glücklich und berühmt, als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit hätte machen können, wenn er auch ein Beaumont [32]) geworden wäre. Wehe dem jungen deutschen Genie, das diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Bettelei würden sein gewisses Los sein!

Das erste Trauerspiel des Du Belloy heißt Titus; und Zelmire war sein zweites. Titus fand keinen Beifall und ward nur ein einziges Mal gespielt. Aber Zelmire fand desto größern; es ward vierzehnmal hintereinander aufgeführt, und die Pariser

*) — — Hat einmal solch' Rost und der Habsucht
Sorgende Macht um das Herz sich gelegt — —

29) „wie kann man da", fährt Horaz fort, „Gedichte verlangen, die mit Cedernöl parfümiert und in einem cypressenen Schrein aufbewahrt (d. i. gegen Mottenfraß geschützt) zu werden verdienen?"

30) **Bartolus de Sassoferrato** (1313—1355) war ein berühmter italienischer Rechtsgelehrter, welcher eine Reihe wichtiger Kommentare zu den alten Rechtsquellen geschrieben hat.

31) An Braunschweig knüpfen sich die ältesten Spuren eines Hoftheaters; doch die seit dem dreißigjährigen Kriege beginnende Vorliebe für ausländisches Wesen ließ diese Keime einer deutschen Hofbühne nicht aufkommen und lockte wiederholt außer deutschen (z. B. der Neuberschen) auch französische und italienische Wandertruppen nach Braunschweig. De Belloys Aufenthalt fällt in die Jahre 1753—1754.

32) **Elie de Beaumont** (aus Carantan in der Normandie, 1710—1786), geschätzter Advokat beim Pariser Parlament (Gerichtshof), der sich namentlich durch seine Verteidigung des zu Toulouse unschuldig geräderten Jean Calas, die er auf Voltaires Anregung unternahm und 1762 im Drucke veröffentlichte, einen Namen gemacht hat.

hatten sich noch nicht daran sattgesehen. Der Inhalt ist von des Dichters eigener Erfindung[33]).

---

33) Inhalt: Von dem falschen und herrschsüchtigen Antenor angestachelt, hat Azor seinen eignen Vater Polidor, den rechtmäßigen König der Insel Lesbos, entthront und in der Absicht gefangen gesetzt, ihn Hungers sterben zu lassen. Allein Azors Schwester Zelmire, die scheinbar des Bruders Pläne billigt, hat dem Vater die Mittel zur Flucht verschafft und ihn im Grabmale der lesbischen Könige verborgen. Darauf hat Azor, wähnend, daß der Vater in einem Tempel der Ceres Zuflucht gefunden, letztern in Brand stecken lassen und sich der Hoffnung hingegeben, jener werde bei dieser Gelegenheit in den Flammen umgekommen sein. Kurze Zeit darauf ist Azor selbst, man wußte nicht von wem, ermordet worden. — Am Morgen nach der Nacht, in der Azor den Tod gefunden hat, fassen Polidor und Zelmire den Entschluß, zu Ilus, dem Gatten Zelmirens, nach Pergamum zu fliehen. In einem Gespräche, welches Antenor mit seinem Vertrauten Rhamnes führt, bekennt ersterer sich als den Mörder Azors und gesteht ein, die That begangen zu haben, um sich selbst die Herrschaft zu verschaffen. Gleichwohl schlägt er die Krone, die ihm vom lesbischen Volke angeboten wird, aus und überträgt sie dem jungen Sohne des Ilus und der Zelmire, weil er bei der Ermordung Azors durch Wachen gestört worden ist und befürchtet, es könne immerhin der Sterbende noch den Namen des Mörders genannt haben (I. Akt). — Schon beginnen Polidor und Zelmire Zutrauen zu Antenors Edelmut zu fassen, als sie noch rechtzeitig durch einen thracischen Soldaten von des Schändlichen That Kunde erhalten. Zelmire wendet sich nunmehr an Antenor mit der Bitte, daß er ihren Sohn mit ihr ziehen lasse, erhält jedoch eine abschlägige Antwort und muß sich gefallen lassen, von dem Schurken gar selbst des Vatermordes beschuldigt zu werden. Da erscheint plötzlich Ilus. Auch ihm gegenüber hält Antenor die Anklage gegen Zelmire aufrecht, und schweigend muß diese, da sie den Vater nicht verraten darf, die Verachtung ihres Gatten tragen. Zwischen Ilus und Antenor aber entspinnt sich bald über die verweigerte Rückgabe des Sohnes ein Streit, der damit endet, daß beide voneinander in der Absicht scheiden, durch Waffengewalt die Sache zum Austrage zu bringen (II. Akt). — Um jeden Kampf zu vermeiden, üben die Lesbier auf Antenor einen Druck aus, daß er die Krone annehmen und Ilus mit seinem Sohne ziehen lassen möge. Da faßt Antenor, der den Knaben um jeden Preis zurückbehalten will, den teuflischen Entschluß, Ilus zu ermorden. Eben will er den Dolch demselben unversehens in den Rücken stoßen, da fällt Zelmire, die unerwartet dazukommt, ihm in den Arm und entwindet ihm die Waffe. Mit großer Geistesgegenwart weiß nun der Bösewicht die Sache so darzustellen, als ob Zelmire dem Ilus nach dem Leben hätte trachten wollen, und Ilus läßt es ruhig geschehen, daß Antenor Zelmire als Gefangene abführt. Kaum ist Ilus allein, da tritt Polidor aus dem Grabmal hervor und entdeckt ihm, wie unbegründet sein Verdacht gegen Zelmire sei (III. Akt). — Es gelingt Ilus, seine Gattin dem Antenor zu entreißen und unter starker Bedeckung zu den Schiffen zu schicken. Unterdessen hat der Kampf zwischen

Ein französischer Kunstrichter*) [34]) nahm hiervon Gelegenheit, sich gegen die Trauerspiele von dieser Gattung überhaupt zu erklären: „Uns wäre“, sagte er, „ein Stoff aus der Geschichte weit lieber gewesen. Die Jahrbücher der Welt sind an berüchtigten Verbrechen ja so reich; und die Tragödie ist ja ausdrücklich dazu, daß sie uns die großen Handlungen wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen soll. Indem sie so den Tribut bezahlt, den die Nachwelt ihrer Asche schuldig ist, befeuert sie zugleich die Herzen der Jetztlebenden mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden. Man wende nicht ein, daß Zaire [35]), Alzire [36]), Mahomet [37]) doch auch nur Geburten der

*) Journal Encyclopédique. Juillet 1762.

den Truppen des Ilus und denen Antenors begonnen. Sein Verlauf ist ungünstig für Ilus, er selbst, seine Gattin und der in seinem Verstecke aufgefundene Polidor geraten in die Hände des Feindes. Vergebens wendet sich Zelmire in einer beredten Ansprache an das Volk und bezeichnet Antenor als den Mörder Azors. Durch scheinbare Beweise gelingt es Antenor, das Volk von der Schuld der drei Gefangenen zu überzeugen und die Einwilligung zu deren Hinrichtung zu erlangen (IV. Akt). — Rhamnes, als Oberbefehlshaber des lesbischen Heeres, soll die Hinrichtung nach altem Brauche über dem Grabe der Könige vollziehen. Jedoch in der Seele selbst dieses verstockten Sünders regt sich das Gewissen, und in dem Augenblicke, wo er Polidor den Kopf abschlagen soll, wendet er sich plötzlich gegen Antenor und streckt denselben tot zu Boden. Das Volk wird durch die Darstellung der Leiden des alten Königs, durch das Vorzeigen des letzten Briefes von Azor, den Rhamnes dem Ilus bei seiner Gefangennahme gerade in dem Augenblicke entrissen hatte, als dieser ihn von dem bereits erwähnten Thracier erhielt, bewogen, den alten Polidor auf den Knieen um Gnade anzuflehn, die ihm auch gewährt wird (V. Akt).

34) Der Name desselben ist an der von Lessing zitierten Stelle nicht beigefügt, die Lessingsche Übersetzung fast wörtlich.

35) S. St. 15 A. 1.

36) S. St. 2 A. 6.

37) Die Gräuel pfäffischen Truges seinem Volke vorzuführen, war die Aufgabe, die sich Voltaire in seiner fünfaktigen Tragödie „Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète“ stellte. In einem Briefe vom 20. Januar 1742 an Friedrich den Großen sagt er selbst, daß er Mohammed habe darstellen wollen als einen Tartüffe mit dem Schwerte in der Hand (Tartüffe ist der seit Molière typisch gewordene Charakter eines Heuchlers und Scheinheiligen); und in einem andern Briefe vom 1. September desselben Jahres an César de Missy, den französischen Gesandtschaftsprediger in England, schreibt er: „Ich habe an diesem Werke zeigen wollen, zu welchen fürchterlichen Ausschweifungen der Fanatismus schwache Seelen führt, wenn dieselben unter der Leitung eines Schuftes stehen.“

Erdichtung wären. Die Namen der beiden ersten sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historisch. Es hat wirklich Kreuzzüge gegeben, in welchen sich Christen und Türken zur Ehre Gottes, ihres gemeinschaftlichen Vaters, haßten und würgten. Bei der Eroberung von Mexico haben sich notwendig die glücklichen und erhabenen Kontraste zwischen den europäischen und amerikanischen Sitten, zwischen der Schwärmerei und der wahren Religion äußern müssen. Und was den Mahomet anbelangt, so ist er der Auszug, die Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betrügers; der Fanatismus, in Handlung gezeigt; das schönste philosophischste Gemälde, das jemals von diesem gefährlichen Ungeheuer gemacht worden."

Neunzehntes Stück.

Den 3. Julius 1767.

Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit erteilen, die, wenn es seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der angeführte französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen „Uns wäre lieber gewesen" an und geht zu so allgemein verbindenden Aussprüchen fort, daß man glauben sollte, dieses Uns sei aus dem Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.

Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe[1]): nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit

---

In der Beurteilung Mahommeds weicht Voltaire nicht von der allgemeinen Auffassung seiner Zeit ab. Bekannt ist, daß Goethe Voltaires Mohammed auf die deutsche Bühne brachte. Vgl. auch Schillers Gedicht: „An Goethe, als er den Mahomet des Voltaire auf die Bühne brachte".

1) In seiner „Dichtkunst" Kap. IX.

der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtsbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte[2]); und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.

Die zweite Erinnerung des nämlichen französischen Kunstrichters gegen die Zelmire des Du Belloy ist wichtiger. Er tadelt, daß sie fast nichts als ein Gewebe mannigfaltiger wunderbarer Zufälle sei, die, in den engen Raum von vierundzwanzig Stunden zusammengepreßt, aller Illusion unfähig würden. Eine seltsam ausgesparte Situation über die andere! ein Theaterstreich über den andern! Was geschieht nicht alles! was hat man nicht alles zu behalten! Wo sich die Begebenheiten so drängen, können schwerlich alle vorbereitet genug sein. Wo uns so vieles überrascht, wird uns leicht manches mehr befremden als überraschen. „Warum muß sich z. E. der Tyrann dem Rhamnes entdecken?

2) insofern sie nach Aristoteles „mehr das Allgemeingiltige, die Geschichtsschreibung dagegen das Einzelne“ zeigt.

Was zwingt den Antenor, ihm seine Verbrechen zu offenbaren? Fällt Ilus nicht gleichsam vom Himmel? Ist die Gemütsänderung des Rhamnes nicht viel zu schleunig? Bis auf den Augenblick, da er den Antenor ersticht, nimmt er an den Verbrechen seines Herrn auf die entschlossenste Weise teil; und wenn er einmal Reue zu empfinden geschienen, so hatte er sie doch sogleich wieder unterdrückt. Welche geringfügige Ursachen giebt hiernächst der Dichter nicht manchmal den wichtigsten Dingen! So muß Polidor, wenn er aus der Schlacht kömmt und sich wiederum in dem Grabmale verbergen will, der Zelmire den Rücken zukehren, und der Dichter muß uns sorgfältig diesen kleinen Umstand einschärfen. Denn wenn Polidor anders gienge, wenn er der Prinzessin das Gesicht anstatt den Rücken zuwendete: so würde sie ihn erkennen, und die folgende Scene, wo diese zärtliche Tochter unwissend ihren Vater seinen Henkern überliefert, diese so vorstechende, auf alle Zuschauer so großen Eindruck machende Scene fiele weg. Wäre es gleichwohl nicht weit natürlicher gewesen, wenn Polidor, indem er wieder in das Grabmal flüchtet, die Zelmire bemerkt, ihr ein Wort zugerufen oder auch nur einen Wink gegeben hätte? Freilich wäre es so natürlicher gewesen, als daß die ganzen letzten Akte sich nunmehr auf die Art, wie Polidor geht, ob er seinen Rücken dahin oder dorthin kehrt, gründen müssen. Mit dem Billet des Azor hat es die nämliche Bewandtnis: brachte es der Soldat im zweiten Akte gleich mit, so wie er es hätte mitbringen sollen, so war der Tyrann entlarvt, und das Stück hatte ein Ende."

Die Übersetzung der Zelmire ist nur in Prosa[3]). Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören wollen als matte, geradebrechte Verse? Unter allen unsern gereimten Übersetzungen werden kaum ein halbes Dutzend sein, die erträglich sind. Und daß man mich ja nicht bei dem Worte nehme, sie zu nennen! Ich würde eher wissen, wo ich aufhören, als wo ich anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen dunkel und zweideutig; der Franzose war schon nicht der größte Versifikateur, sondern stümperte und flickte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich treu zu übersetzen, so ist es natürlich, daß öfters, was dort nur Lückenbüßerei oder Tautologie

3) erschien ohne Angabe des Verfassers 1766 in Oktav bei Garbe in Frankfurt.

war, hier zu förmlichem Unsinne werden mußte. Der Ausdruck ist dabei meistens so niedrig und die Konstruktion so verworfen[4]), daß der Schauspieler allen seinen Adel nötig hat, jenem aufzuhelfen, und allen seinen Verstand braucht, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Deklamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Mühe, auf französische Verse soviel Fleiß zu wenden, bis in unserer Sprache ebenso wässrig korrekte, ebenso grammatikalisch kalte Verse daraus werden? Wenn wir hingegen den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa übertragen, so wird unsere Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den prosaischen Übersetzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der Gebrauch der kühnsten Tropen und Figuren, außer einer gebundenen kadenzierten Wortfügung, uns an Besoffene[5]) denken läßt, die ohne Musik tanzen[6]). Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben, als sich die theatralische Deklamation über den gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll. Und sonach wünschte ich unserm prosaischen Übersetzer recht viele Nachfolger; ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte[7]) gar nicht bin, daß das Silbenmaß überhaupt ein kindischer Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen. Denn hier kömmt es bloß darauf an, unter zwei Übeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist und

---

4) d. h. durcheinandergeworfen, verworren, unklar.

5) Vgl. St. 5 A. 4.

6) Vgl. Cicero pro Murena c. VI § 13: Nemo fere saltat sobrius, nisi forte insanit („kein nüchterner Mensch tanzt, er rase denn").

7) **Antoine Houdar(d) de la Motte** (aus Paris, 1672—1731) versuchte sich selbst in mehreren Gattungen der Dichtkunst, allein seine trockne und kalte Natur, der es an Erfindungsgabe und wirklicher Begeisterung fehlte, führte ihn zu der Erkenntnis, daß Reim und Vers überflüssig seien, daß die Prosa ebenso vollständig und treffend das in poetischer Form Ausgedrückte wiederzugeben vermöge. Um dies zu beweisen, setzte er u. a. Racinesche Stellen in Prosa um und behauptete, daß diese so gewonnene Prosa dem Originale in nichts nachstehe.

zur Verstärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der unsrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die französischen Verse haben nichts als den Wert der überstandenen Schwierigkeit für sich; und freilich ist dieses nur ein sehr elender Wert.

Die Rolle des Antenors hat Herr Borchers[8]) ungemein wohl gespielt; mit aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem Bösewichte von großem Verstande so natürlich zu sein scheinen. Kein mißlungener Anschlag wird ihn in Verlegenheit setzen; er ist an immer neuen Ränken unerschöpflich; er besinnt sich kaum, und der unerwartetste Streich, der ihn in seiner Blöße darzustellen drohte, empfängt eine Wendung, die ihm die Larve nur noch fester aufdrückt. Diesen Charakter nicht zu verderben, ist von seiten des Schauspielers das getreueste Gedächtnis, die fertigste Stimme, die freieste nachlässigste Aktion unumgänglich nötig. Herr Borchers hat überhaupt sehr viele Talente, und schon das muß ein günstiges Vorurteil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen eben so gern übt als in jungen. Dieses zeigt von seiner Liebe zur Kunst; und der Kenner unterscheidet ihn sogleich von so vielen andern jungen Schauspielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater ist.

Zwanzigstes Stück.

Den 7. Julius 1767.

Den dreiundzwanzigsten Abend (Freitags, den 22. Mai) ward Cenie aufgeführt.

Dieses vortreffliche Stück der Graffigny[1]) mußte der Gottschedin zum Übersetzen in die Hände fallen. Nach dem Bekennt-

8) s. Einl. § 6.

1) **Françoise de Graffigny**, geb. d'Issembourg d'Happoncourt (aus Nancy, 1695—1758), entwickelte nach der Bekanntschaft mit Voltaire, die sie im 43. Lebensjahre auf Schloß Cirey machte, eine rege litterarische Thätigkeit. Die „Briefe einer Peruanerin“ 1747 (deutsch, Berlin

nisse, welches sie von sich selbst ablegt, „daß sie die Ehre, welche man durch Übersetzung oder auch Verfertigung theatralischer Stücke erwerben könne, allezeit nur für sehr mittelmäßig gehalten habe“, läßt sich leicht vermuten, daß sie diese mittelmäßige Ehre zu erlangen auch nur sehr mittelmäßige Mühe werde angewendet haben. Ich habe ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie einige

---

1800) sind wohl ihr bekanntestes Werk. Der Ruhm, den sie sich durch diesen Roman erwarb, teilte sich dann auch ihrem der weinerlichen Gattung angehörenden „Lustspiele“ Cénie mit, das, in fünf Akten und Prosa, am 25. Juni 1750 zum ersten Male aufgeführt wurde und dann in Paris bei Cailleau 1751 in 8° 133 SS. im Drucke erschien. Dasselbe ist in seiner Grundidee eine Nachbildung der Gouvernante des La Chaussée (s. über ihn St. 8 A. 1), die vier Jahre vorher zum ersten Male die Bühne passiert hatte. Weiteres über die Cénie s. St. 53. Die klägliche Übersetzung der Gottschedin erschien unter dem Titel: „Cenie oder die Großmut im Unglücke, ein moralisches Stück der Frau von Graffigny“, Leipzig 1753. Inhalt: Im Hause des alten ehrwürdigen Dorimond, dessen angebliche Tochter Cenie ist, leben seine beiden Neffen Mericourt und Clerval. Ersterer, schon ältlich und ein herzloser Mensch von niedriger Gesinnung, strebt nach Ceniens Hand. Diese jedoch liebt Clerval, welcher ihr auch seinerseits in herzlicher Liebe zugethan ist. Eben erst von einer langen Reise aus Ostindien zurückgekehrt, hat er einen Fremden, Dorsainville mit Namen, mitgebracht. Ein großes Mißgeschick hat diesen früher von Weib und Kind fort und in die Ferne getrieben, jetzt ist er in glücklichem Wohlstande zurückgekommen und sucht seine Angehörigen. Mericourt, der sich des Beistandes von Lisette, Ceniens Kammermädchen, versichert hat, weiß auf deren Rat hin den alten guten Dorimond besonders durch Erinnerung an dessen verstorbene Gattin, die der Greis angebetet hat, zu rühren und für seine Werbung um Cenie geneigt zu machen. Cenie aber weist den alternden Gecken mit Abscheu von sich, und der Vater verspricht der Jammernden, sie zu keiner Verbindung gegen ihren Willen zu zwingen. Orphise, ihre Erzieherin, will sie zuerst zum Gehorsam überreden, giebt ihr aber zuletzt nur die Lehre, jene Verbindung zurückzuweisen, ohne aber ihre eigentliche Neigung zu verraten. Mericourt ist seinerseits aufs höchste über die Zurückweisung erbost. Ihm hat die sterbende Gattin Dorimonds anvertraut, daß Cenie nicht ihr und Dorimonds wahres Kind, sondern ein untergeschobenes sei. Von diesem Geständnisse, das in einem Briefe an Dorimond von ihr niedergelegt ist, macht Mericourt jetzt Gebrauch: er enthüllt Cenie das Geheimnis ihrer Geburt, verspricht aber zu schweigen, wenn sie seine Hand annehmen wolle. Mit Verachtung stößt ihn das edle Mädchen auch jetzt zurück; sie flüchtet zu Orphise und Dorimond. Vergebens beteuert Clerval, sie unter keinen Umständen aufgeben zu wollen —, sie will jetzt seine Hand nicht mehr annehmen. Als Dorimond sie tröstet, erscheint der schurkische Mericourt von neuem und zeigt einen zweiten Brief von der Gattin Dorimonds vor, aus dem hervorgeht, daß Cenie — Orphisens Tochter sei. Letztere hat früher aus Not

lustige Stücke des Destouches eben nicht verdorben hat[2]). Aber wie viel leichter ist es, eine Schnurre zu übersetzen, als eine Empfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen, aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigene Regeln; und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese verkennt, und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen, und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen. Z. E. Dorimond hat dem Mericourt eine ansehnliche Verbindung nebst dem vierten Teile seines Vermögens zugedacht. Aber das ist das wenigste, worauf Mericourt geht; er verweigert sich dem[3]) großmütigen Anerbieten und will sich ihm aus Uneigennützigkeit verweigert zu haben scheinen. „Wozu das?" sagt er[4]). „Warum wollen Sie sich Ihres Vermögens berauben? Genießen Sie Ihrer Güter selbst; sie haben Ihnen Gefahr und Arbeit genug gekostet." J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux: läßt die Graffigny den lieben gutherzigen Alten antworten. „Ich will ihrer genießen, ich will euch alle glücklich machen." Vortrefflich! Hier ist kein Wort zu viel! Die wahre nachlässige Kürze, mit der ein Mann, dem Güte zur Natur geworden ist, von seiner Güte spricht, wenn er davon sprechen muß! Seines Glückes genießen, andere glücklich machen: beides ist ihm nur eines; das eine ist ihm nicht bloß eine Folge des andern, ein Teil des andern; das eine ist ihm ganz das andere: und so wie sein Herz keinen Unterschied darunter kennt, so weiß auch sein Mund keinen darunter zu machen; er spricht, ob er das nämliche zweimal spräche, als ob beide Sätze wahre tautologische Sätze, vollkommen identische Sätze wären, ohne das

die Erzieherstelle angenommen, ohne in Cenie ihre Tochter zu ahnen. Nun entschließen sich beide, Dorimonds Haus zu verlassen; Clerval bekommt nur die Erlaubnis, sie durch seinen Freund Dorsainville in ein Kloster geleiten zu lassen. Als dieser aber erscheint, erkennen er und Orphise sich als getrennte Eheleute, und Cenie stürzt ihrem wahren Vater weinend zu Füßen. Ihre Eltern wie Dorimond willigen schließlich in ihre Verbindung mit Clerval, Mericourt aber soll mit einer Geldsumme abgefertigt werden und sich von dem Schauplatze seiner heimtückischen Thaten soweit als möglich entfernen.

2) Vgl. St. 13 in der Besprechung des „poetischen Dorfjunkers."

3) „sich einer Sache verweigern" ist wohl von Lessing dem franz.: se refuser à qc. nachgebildet.

4) Akt I Sc. 3.

geringste Verbindungswort. O des Elenden, der die Verbindung nicht fühlt, dem sie eine Partikel erst fühlbar machen soll! Und dennoch, wie glaubt man wohl, daß die Gottschedin jene acht Worte übersetzt hat? „Alsdenn werde ich meiner Güter erst recht genießen, wenn ich euch beide dadurch werde glücklich gemacht haben." Unerträglich! Der Sinn ist vollkommen übergetragen, aber der Geist ist verflogen; ein Schwall von Worten hat ihn erstickt. Dieses Alsdenn, mit seinem Schwanze von Wenn; dieses Erst, dieses Recht, dieses Dadurch: lauter Bestimmungen, die dem Ausbruche des Herzens alle Bedenklichkeiten der Überlegung geben und eine warme Empfindung in eine frostige Schlußrede verwandeln.

Denen, die mich verstehen, darf ich nur sagen, daß ungefähr auf diesen Schlag das ganze Stück übersetzt ist. Jede feinere Gesinnung ist in ihren gesunden Menschenverstand paraphrasiert, jeder affektvolle Ausdruck in die toten Bestandteile seiner Bedeutung aufgelöst worden. Hierzu kömmt in vielen Stellen der häßliche Ton des Ceremoniels; verabredete Ehrenbenennungen kontrastieren mit den Ausrufungen der gerührten Natur auf die abscheulichste Weise. Indem Cenie ihre Mutter erkennt, ruft sie: „Frau Mutter! o welch ein süßer Name!" [5]) Der Name Mutter ist süß, aber Frau Mutter ist wahrer Honig mit Citronensaft! Der herbe Titel zieht das ganze der Empfindung sich öffnende Herz wieder zusammen. Und in dem Augenblicke, da sie ihren Vater findet, wirft sie sich gar mit einem „Gnädiger Herr Vater! bin ich Ihrer Gnade wert!" ihm in die Arme [6]). Mon père! auf deutsch: Gnädiger Herr Vater. Was für ein respektuöses Kind! Wenn ich Dorsainville wäre, ich hätte es ebenso gern gar nicht wieder gefunden, als mit dieser Anrede.

Madame Löwen spielt die Orphise; man kann sie nicht mit mehrerer [7]) Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtsein ihres verkannten Wertes; und sanfte Melancholie auszudrücken, kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen.

---

5) Akt IV Sc. 3.

6) Akt V Sc. 5.

7) Das Adjektiv mehrer = größer, noch bei Herder und Goethe so angewendet, ist in dieser Bedeutung jetzt veraltet und durch das im Begriffe freilich nicht völlig übereinstimmende Adverb „mehr" ersetzt.

Genie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kömmt aus ihrem eigenen Kopfe, aus ihrem eigenen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler, aber es ist ein sehr seltener Fehler, ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Aktrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadetts exerziert. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte[8]).

Herr Ekhof in der Rolle des Dorimond ist ganz Dorimond. Diese Mischung von Sanftmut und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge wird gerade in so einem Manne wirklich sein, oder sie ist es in keinem. Wann er zum Schlusse des Stücks von Mericourt sagt: „Ich will ihm so viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist, aber sehen mag ich ihn nicht mehr!" Wer hat den Mann gelehrt, mit ein paar erhobenen Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böses Land:

Tot linguae, quot membra viro! —*)[9])

Den vierundzwanzigsten Abend (Freitags, den 25. Mai) ward die Amalia des Herrn Weiß[10]) aufgeführt.

*) Zungen hat er soviel als Glieder.

8) War Frau Hensel schon durch die früheren Beurteilungen ihres Spiels gereizt, so brachte die obige sie dermaßen auf, daß Lessing, um weiteren Unannehmlichkeiten aus dem Wege zu gehen, von St. 25 ab auf die Beurteilung der Schauspieler überhaupt verzichtete. Näheres s. Einl. § 6.

9) Aus einem Gedichte der lateinischen Anthologie (ed. H. Meyer 1835. Vol. II Nr. 954) De Pantomimo.

10) **Christian Felix Weiße** (nicht wie Lessing schreibt: Weiß, auch irrt Lessing im Wochentage: der 25. Mai war ein Montag) war 1726 zu Annaberg geboren, studierte seit 1745 zu Leipzig, wo er sich eng an Lessing anschloß, Philologie. Bereits damals fiengen beide gemeinschaftlich an, für das Theater zu arbeiten. Vorgebildet durch Übersetzung französischer Stücke, machte sich Weiße dann an die Abfassung selbständiger dramatischer Arbeiten. Soweit seine Werke gedruckt vorliegen, sind sie mit einziger Ausnahme seiner Jugendarbeit „Die Matrone von Ephesus" (1744) in Prosa geschrieben. Am besten gelangen ihm Lustspiele und komische Opern, weit weniger die Trauerspiele. Weiße starb 1804. Das oben erwähnte fünfaktige Lustspiel „Amalia" erschien im „Beitrag zum deutschen Theater", 4. Teil, Leipzig 1766, und hat

Amalia wird von Kennern für das beste Lustspiel dieses Dichters gehalten[11]). Es hat auch wirklich mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere und einen lebhaftern, gedankenreichern Dialog als seine übrigen komischen Stücke. Die Rollen sind hier sehr wohl besetzt; besonders macht Madame Böck[12]) den Manley oder die verkleidete Amalia mit vieler Anmut und mit aller der ungezwungenen Leichtigkeit, ohne die wir es ein wenig sehr unwahrscheinlich finden würden, ein junges Frauenzimmer so lange verkannt zu sehen. Dergleichen Verkleidungen überhaupt geben einem dramatischen Stücke zwar ein romanenhaftes[13]) An-

folgenden Inhalt: Freemann, ein vermögender, aber leichtsinniger junger Mann, hat seine Geliebte, die Amalie, ein tugendhaftes und hübsches Mädchen, vor mehr als fünf Jahren schnöde im Stiche gelassen, sich einer reichen jungen Dame, Sophie, zugesellt und mit dieser in Saus und Braus das beiderseitige Vermögen durchgebracht. In den drückendsten Verhältnissen lebt das Paar nun in Bristol. Unterdessen ist Amalie durch eine Erbschaft in den Besitz eines großen Vermögens gelangt, und da sie von der traurigen Lage des von ihr noch immer treu geliebten Freemann hört, macht sie sich nach Bristol auf, um ihm zu helfen. Um ihren Vorsatz besser ausführen zu können, hat sie Männerkleidung angelegt, und es gelingt ihr unter dem Namen Manley leicht, die Zuneigung Sophiens, die eine leidenschaftliche Spielerin ist, dadurch zu gewinnen, daß sie sich mit ihr ins Spiel einläßt und ihr gegen Hinterlegung von Kleidern, Schmucksachen u. dergl. Kredit gewährt. Allein alles dies vermag Sophie nicht vor dem drohenden Ruin zu retten. Die Gläubiger bedrängen sie immer mehr, und Freemann verlangt gebieterisch von ihr die Kostbarkeiten zurück, die sie schon längst, um ihre Spielschulden zu befriedigen, versetzt hat. Da, in ihrer äußersten Not, wendet sie sich an Manley, und dieser ist bereit, ihr den Schmuck nebst einer beträchtlichen Summe einzuhändigen, aber — unter entehrenden Bedingungen. So tief ist Sophie indessen noch nicht gesunken, daß sie eine Untreue an Freemann begeht. Unter Thränen beschwört sie den Verführer, von seinem Verlangen abzustehn. Als Freemann dann hinzukommt und mit gezücktem Degen von Manley Rechenschaft fordert, klärt sich die ganze Situation auf, indem diese sich jenem zu erkennen giebt. Den schwachen Freemann, der alles wieder gut machen, von Sophie lassen und ihr, Amalie, seine Hand bieten will, macht sie darauf aufmerksam, welche Verpflichtungen er gegen Sophie habe, übernimmt alsdann die Ordnung der Vermögensverhältnisse des traurigen Paares und reicht ihre Hand schließlich einem achtbaren älteren Herrn, dem sie Dankbarkeit schuldet, weil er ihr bei dem ganzen Unternehmen mit treuem Rate zur Seite gestanden hat.

11) In der Anzeige der Lustspiele Weißes in der Allgem. Deutsch. Bibliothek von Klotz, III, 12. Stück S. 613—630.

12) s. Einl. § 6.

13) jetzt romanhaft; obige Form ist eine Lessing eigentümliche Bildung, so auch in der Abhandlung von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele (Theatr. Bibl. I. St., 1754, L.-M. IV S. 121 Anm.).

sehen, dafür kann es aber auch nicht fehlen, daß sie nicht sehr komische, auch wohl sehr interessante Scenen veranlassen sollten. Von dieser Art ist die fünfte des letzten Akts, in welcher ich meinem Freunde einige allzu kühn krokierte[14]) Pinselstriche zu lindern und mit dem übrigen in eine sanftere Haltung zu vertreiben wohl raten möchte[15]). Ich weiß nicht, was in der Welt geschieht; ob man wirklich mit dem Frauenzimmer manchmal in diesem zudringlichen Tone spricht. Ich will nicht untersuchen, wie weit es mit der weiblichen Bescheidenheit bestehen könne, gewisse Dinge, obschon unter der Verkleidung, so zu brüskieren. Ich will die Vermutung ungeäußert lassen, daß es vielleicht gar nicht einmal die rechte Art sei, eine Madame Freemann ins Enge zu treiben, daß ein wahrer Manley die Sache wohl hätte feiner anfangen können; daß man über einen schnellen Strom nicht in gerader Linie schwimmen zu wollen verlangen müsse; daß — Wie gesagt, ich will diese Vermutungen ungeäußert lassen, denn es könnte leicht bei einem solchen Handel mehr als eine rechte Art geben. Nachdem nämlich die Gegenstände sind, obschon alsdenn noch gar nicht ausgemacht ist, daß diejenige Frau, bei der die eine Art fehlgeschlagen, auch allen übrigen Arten Obstand[16]) halten werde. Ich will bloß bekennen, daß ich für meinen Teil nicht Herz genug gehabt hätte, eine dergleichen Scene zu bearbeiten. Ich würde mich vor der einen Klippe, zu wenig Erfahrung zu zeigen, eben so sehr gefürchtet haben, als vor der andern, allzu viele zu verraten. Ja wenn ich mir auch einer mehr als Crebillonschen[17]) Fähigkeit bewußt gewesen wäre, mich zwischen beide Klippen durchzustehlen: so weiß ich doch nicht, ob ich nicht viel lieber einen ganz andern Weg eingeschlagen wäre. Besonders da sich dieser andere Weg hier von selbst öffnet. Manley, oder Amalia, wußte ja, daß

---

14) krokiert (a. d. Franz.) bedeutet hier: „flüchtig hingeworfen".

15) Diesen Rat befolgte Weiße, als er das Stück umgearbeitet in den „Lustspielen" (1783) erscheinen ließ.

16) „Obstand halten" = „Widerstand entgegensetzen". „Obstand" ist wieder aufgegebene Bildung des 18. Jahrh., im Deutsch. Wörterb. d. Grimm (s. v. Obstand) auch bei Klopstock, Stolberg und Voß nachgewiesen.

17) **Claude Prosper Jolyot de Crebillon**, der Jüngere (aus Paris, 1707—1777), Verfasser zahlreicher, meist sehr schlüpfriger und frivoler Romane. Hieraus erklärt sich, was Lessing unter der „Crebillonschen Fähigkeit" verstanden wissen will.

Freemann mit seiner vorgeblichen Frau nicht gesetzmäßig verbunden sei. Warum konnte er also nicht dieses zum Grunde nehmen, sie ihm gänzlich abspänstig zu machen und sich ihr nicht als einen Galan, dem es nur um flüchtige Gunstbezeigungen zu thun, sondern als einen ernsthaften Liebhaber anzutragen, der sein ganzes Schicksal mit ihr zu teilen bereit sei? Seine Bewerbungen würden dadurch, ich will nicht sagen unsträflich, aber doch unsträflicher geworden sein; er würde, ohne sie in ihren eigenen Augen zu beschimpfen, darauf haben bestehen können; die Probe wäre ungleich verführerischer, und das Bestehen in derselben ungleich entscheidender für ihre Liebe gegen Freemann gewesen. Man würde zugleich einen ordentlichen Plan von seiten der Amalie dabei abgesehen haben, anstatt daß man jetzt nicht wohl erraten kann, was sie nun weiter thun können, wenn sie unglücklicherweise in ihrer Verführung glücklich gewesen wäre.

Nach der Amalia folgte das kleine Lustspiel des Saintfoix, der Finanzpachter[18]). Es besteht ungefähr aus ein Dutzend

18) **Germain François Poullain de Saintfoix** (aus Rennes, 1698—1776) schrieb mehrere kleinere Komödien, die sich alle durch eine gewisse Eleganz des Ausdrucks auszeichnen. Sein Lustspiel Le Financier, in Prosa und einem Aufzuge, wurde den 20. Juli 1761 zum erstenmal aufgeführt und stellt auf Grund eines eignen Erlebnisses des Dichters folgende Handlung dar: Alcimo hat durch leichtsinnige Geldspekulationen seinen Vater an den Bettelstab gebracht, ist dann flüchtig geworden und verschollen. Da begiebt sich eines Tages ein Marquis mit einem Chevalier (ein Titel, der in Frankreich gewöhnlich nur dem ältesten Sohne eines baron, dem dritten eines comte, dem fünften eines marquis zukommt) zu Wagen nach seinem in der Nähe von Paris gelegenen Schlosse. Eine Beschädigung des Wagens hindert sie an der Weiterfahrt, und sie sind genötigt, die Gastfreundschaft eines in der Nähe wohnenden Finanzpächters in Anspruch zu nehmen. Ein Greis, Geront, mit seiner Tochter Henriette, Alcimos Vater und Schwester, hat in der folgenden Nacht dasselbe Unglück, und nur durch die warme Fürsprache des Chevalier gelingt es auch diesen, bei dem Finanzpächter Unterkunft zu finden. Ermuntert durch die Güte des Chevalier bittet Henriette denselben, dem Hausherrn eine Bittschrift ihres Vaters befürwortend zu unterbreiten. Der Greis nämlich, ein Steuerempfänger, ist um 2000 Thaler bestohlen worden und wünscht von dem Finanzpächter Ausstand, bis er imstande sei, jene Summe aus eignen Mitteln wieder zu ersetzen. Der Chevalier übergiebt das Gesuch dem Marquis, von dessen Fürsprache er sich bei dem Finanzpächter mehr Erfolg verspricht. Allein der Marquis, von Henriettens Schönheit bezaubert, sucht die bedrängte Lage des Mädchens zu nutzen und will nur unter entehrenden Bedingungen ihrem Vater

Scenen von der äußersten Lebhaftigkeit. Es dürfte schwer sein, in einen so engen Bezirk mehr gesunde Moral, mehr Charaktere, mehr Interesse zu bringen. Die Manier dieses liebenswürdigen Schriftstellers ist bekannt. Nie hat ein Dichter ein kleineres niedlicheres Ganze zu machen gewußt als er.

Den fünfundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 26. Mai) ward die Zelmire des Du Belloy wiederholt[19].

Einundzwanzigstes Stück.

Den 10. Julius 1767.

Den sechsundzwanzigsten Abend (Freitags, den 29. Mai) ward die Mütterschule des Nivelle de la Chaussee[1]) aufgeführt.

Inhalt: Vergleichung mit einem gleichnamigen Stücke des Marivaux.

Den siebenundzwanzigsten Abend (Montags, den 1. Junius) ward die Nanine[2]) des Herrn von Voltaire gespielt.

---

seinen Schutz angedeihen lassen. Als Henriette jene Zumutungen entrüstet zurückweist, bewirkt er, daß der Finanzpächter die Bittschrift nicht genehmigt, ja er weiß sogar denselben gegen den ehrlichen, offenen Chevalier aufzustacheln. Letzterer jedoch, ein stummer Zeuge jener ganzen Verhandlungen, fordert, empört über das schändliche Benehmen des Marquis, diesen zum Zweikampfe heraus. Allein durch die Dazwischenkunft des Finanzpächters findet der Marquis erwünschte Gelegenheit, sich feige aus dem Staube zu machen. Um die hohlen, Henriettens Tugend verdächtigenden Phrasen des Finanzpächters zu widerlegen, ruft der Chevalier das Mädchen herbei, damit es seine und seines Vaters Lebensschicksale selbst erzähle. Aus den Mitteilungen desselben gewinnt der Finanzpächter, welcher kein anderer als der durch mancherlei Glücksfälle zu so hoher und einflußreicher Stellung gelangte Alcimo ist, die Überzeugung, daß die von ihm so grausam und hart Behandelten Vater und Schwester sind; und um das von ihm begangene Unrecht wieder gut zu machen, bietet er dem Chevalier die Hälfte seines Vermögens, falls er Henriette zur Frau nehme. Während dieser noch zögert, da er Henriettens Neigung nicht kennt, legt der Vater segnend ihre Hände ineinander.

19) s. St. 18 A. 33.

1) Das Lustspiel stellt die Geschichte einer Mutter dar, die für ihre parteiische Zärtlichkeit gegen einen ungeratenen, ihr aber schmeichelnden Sohn bestraft wird und, zur Erkenntnis gekommen, in den Armen ihrer früher von ihr zurückgesetzten Tochter Trost für die vom Sohne erlittene Kränkung findet.

2) Nanine ou le Préjugé vaincu, Lustspiel in zehnsilbigen Versen und drei Akten, aufgeführt zum erstenmal am 16. Juni 1749, hat

Nanine? fragten sogenannte Kunstrichter, als dieses Lustspiel im Jahre 1749 zuerst erschien. Was ist das für ein Titel? Was denkt man dabei? — Nicht mehr und nicht weniger, als man bei einem Titel denken soll. Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verrät, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder viere, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrigue verrieten. Hierunter gehört des Plautus Miles gloriosus [3]). Wie kömmt es, daß man noch nicht angemerkt, daß dieser Titel dem Plautus nur zur Hälfte gehören kann? Plautus nannte sein Stück blos Gloriosus [4]), so wie er ein anderes Truculentus [5]) überschrieb.

---

folgenden Inhalt: Zwischen dem Grafen Olban, einem reichen Witwer, und der Baronin de l'Orme, die bei ihm auf seinem Schlosse weilt, schwebt ein alter Güterprozeß, den zu schlichten die Baronin kein besseres Mittel sieht als die Ehe zwischen ihnen. Allein dem Grafen sagt die Baronin, welche eine herrschsüchtige Frau ist, nicht zu; er glaubt vielmehr sein Glück in einer Verbindung mit Nanine zu finden, die aus armer Familie stammt und von der Baronin als Pflegetochter aufgenommen worden ist. Durch diese Zurücksetzung aufgebracht, stellt die Baronin Naninen die Wahl zwischen der Hand des Gärtners Blaise, der um sie wirbt, und — dem Kloster. Nanine wählt das letztere und soll gleich am nächsten Morgen in der Frühe von der Baronin an den Ort ihrer Bestimmung gebracht werden. Allein der Graf, welcher davon Kunde erhält, widersetzt sich der Ausführung dieses Planes. Da spielt ein unglücklicher Zufall der Baronin die Mittel in die Hände, Nanine beim Grafen zu verdächtigen und ihn dermaßen gegen sie aufzubringen, daß er sie, ohne sie hören zu wollen, aus dem Schlosse weist und der Baronin seine Hand zusagt. Schließlich stellt sich jedoch Naninens Unschuld heraus, und der Graf macht sein an ihr begangenes Unrecht dadurch wieder gut, daß er sie zurückholen läßt und ihr mit Einwilligung seiner Mutter, die inzwischen eingetroffen ist, seine Hand reicht. Seinen Prozeß mit der Baronin legt er dadurch bei, daß er auf alle seine Rechte Verzicht leistet.

3) d. i. „Der großsprecherische Soldat oder der ruhmredige Krieger“, verfaßt (zwischen 204 und 186 v. Chr.) vorzugsweise nach dem älteren Vorbilde „Alazon“, eines unbekannten griechischen Dichters, und oft nachgebildet.

4) Diese Ansicht Lessings wird von dem um die Kritik des Plautus hochverdienten Meister Friedr. Ritschl, ebenso von Alexander Riese **nicht** geteilt, während Fleckeisen, der neueste Herausgeber des Plautus, ihr beigetreten ist. Jedenfalls ist der Titel Miles gloriosus schon sehr alt.

5) d. i. „Der Trotzige“ (auch wohl mit **Trotzkopf** oder **Grobian** übersetzt), um 189 v. Chr. aufgeführt, erhielt seinen Namen von einem groben Knechte, der in dem Stücke vorkommt.

Miles muß der Zusatz eines Grammatikers sein. Es ist wahr, der Prahler, den Plautus schildert, ist ein Soldat; aber seine Prahlereien beziehen sich nicht bloß auf seinen Stand und seine kriegerische Thaten. Er ist in dem Punkte der Liebe ebenso großsprecherisch; er rühmt sich nicht allein der tapferste, sondern auch der schönste und liebenswürdigste Mann zu sein. Beides kann in dem Worte Gloriosus liegen; aber sobald man Miles hinzufügt, wird das gloriosus nur auf das erstere eingeschränkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der diesen Zusatz machte, eine Stelle des Cicero*) verführt[6]; aber hier hätte ihm Plautus selbst mehr als Cicero gelten sollen. Plautus selbst sagte[7]:

ALAZON Græce huic nomen est Comœdiæ
Id nos latine GLORIOSUM dicimus —,**)[8]

und in der Stelle des Cicero ist es noch gar nicht ausgemacht, daß eben das Stück des Plautus gemeint sei. Der Charakter eines großsprecherischen Soldaten kam in mehreren Stücken vor. Cicero kann ebensowohl auf den Thraso[9] des Terenz gezielt haben. — Doch dieses beiläufig. Ich erinnere mich, meine Meinung von den Titeln der Komödien überhaupt schon einmal geäußert zu haben[10]. Es könnte sein, daß die Sache so unbedeutend nicht wäre. Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht, und bloß des schönen Titels wegen. Ich möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem

*) De Officiis Lib. I. Cap. 38. [„Auch ist es häßlich, — unter dem Hohngelächter der Anwesenden dem großsprecherischen Soldaten es gleichzuthun.“]

**) „Alazon ist der griech'sche Titel dieses Lustspiels,
Lateinisch nennen wir das Gloriosus.“

6) Lessing hätte sich außer auf obige Stelle auch auf Cic. de amicitia c. 26 und auf den Prolog zu den Eunuchen des Terenz V. 31 und 38 beziehen können. Alle diese Stellen beweisen indessen nur, daß der großsprecherische Soldat eine stehende Bezeichnung für unser „Prahlhans“ geworden war.

7) Akt II, Sc. 1, V. 8 und 9.

8) Im Gegensatze zu Lessing macht Ritschl wohl mit Recht geltend, daß Gloriosus in obiger Stelle nicht den Titel des Stückes bezeichnen, sondern die Übersetzung des griechischen Wortes Alazon sein solle.

9) Thraso ist der Name eines bramarbasierenden Soldaten im „Eunuchen“ des Terenz, einem Lustspiele, das, aus zwei Stücken des griechischen Komikers Menander (aus Athen, 342—292 v. Chr.) zusammengesetzt, im April des Jahres 161 v. Chr. mit großem Beifalle zu Rom aufgeführt ward.

10) s. St. 9 a. E. und 17, auch später St. 29; im allgemeinen ist Einleitung § 20 zu vergleichen.

schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden, so wird kaum einer zu erdenken sein, nach welchem besonders die Franzosen nicht schon ein Stück genannt hätten. Der ist längst dagewesen! ruft man. Der auch schon! Dieser würde vom Molière, jener vom Destouches entlehnt sein! Entlehnt? Das kömmt aus den schönen Titeln. Was für ein Eigentumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, daß er seinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht hätte, so würde ich ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber so wage es einer einmal und mache z. E. einen neuen Misanthropen. Wann er auch keinen Zug von dem Molièreschen[11]) nimmt, so wird sein Misanthrop doch immer nur eine Kopie heißen. Genug, daß Molière den Namen zuerst gebraucht hat. Jener hat unrecht, daß er funfzig Jahre später lebt, und daß die Sprache für die unendlichen Varietäten des menschlichen Gemüts nicht auch unendliche Benennungen hat.

Wenn der Titel Nanine nichts sagt, so sagt der andere Titel desto mehr: Nanine, oder das besiegte Vorurteil. Und warum soll ein Stück nicht zwei Titel haben? Haben wir Menschen doch auch zwei, drei Namen. Die Namen sind der Unterscheidung wegen, und mit zwei Namen ist die Verwechslung schwerer als mit einem. Wegen des zweiten Titels scheint der Herr von Voltaire noch nicht recht einig mit sich gewesen zu sein. In der nämlichen Ausgabe seiner Werke heißt er auf einem Blatte das besiegte Vorurteil, und auf dem andern der Mann ohne Vorurteil. Doch beides ist nicht weit auseinander. Es ist von dem Vorurteile, daß zu einer vernünftigen Ehe die Gleichheit der Geburt und des Standes erforderlich sei, die Rede. Kurz, die Geschichte der Nanine ist die Geschichte der Pamela[12]). Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den Namen Pamela nicht brauchen, weil schon einige Jahre vorher ein paar Stücke unter

11) Molières Le Misanthrope (griech., = Menschenfeind), aus dem Jahre 1666, unstreitig eine der besten modernen Charakterkomödien, zeigt an dem Beispiele eines durchaus rechtschaffenen, ehrlichen Mannes, der infolge seiner allzu großen Offenheit in eine schiefe Stellung zu seiner Umgebung gerät, daß auch Tugend und Weisheit eines Maßes bedürfen, wenn sie nicht unnütz oder schädlich werden sollen.

12) wie sie in dem berühmten englischen Romane Pamela or Virtue rewarded („Pamela oder die belohnte Tugend") des Samuel

diesen Namen erschienen waren und eben kein großes Glück gemacht hatten. Die Pamela des Boissy[13]) und des De la Chaussee[14]) sind auch ziemlich kahle Stücke, und Voltaire brauchte eben nicht Voltaire zu sein, etwas weit Besseres zu machen.

Nanine gehört unter die rührenden Lustspiele[15]). Es hat aber auch sehr viel lächerliche Scenen, und nur insofern, als die lächerlichen Scenen mit den rührenden abwechseln, will Voltaire diese in der Komödie geduldet wissen. Eine ganz ernsthafte Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht einmal lächelt, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein Ungeheuer. Hingegen findet er den Übergang von dem Rührenden zum Lächerlichen und von dem Lächerlichen zum Rührenden sehr natürlich. Das menschliche Leben ist nichts als eine beständige Kette solcher Übergänge, und die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein. „Was ist gewöhnlicher", sagt er[16]), „als daß in dem nämlichen Hause der zornige Vater poltert, die verliebte Tochter seufzt, der Sohn sich über beide aufhält, und jeder Anverwandte

Richardson (aus der Grafschaft Derby, 1689—1761) geschildert ist. In Briefform führt uns dieser Roman das Beispiel eines jungen Mädchens vor Augen, das, den Verführungskünsten eines vornehmen Herrn ausgesetzt, standhaft jeden entehrenden Antrag von der Hand weist, bis jener sich entschließt, dasselbe zu seiner rechtmäßigen Gattin zu machen. Der in zwei Monaten verfaßte Roman, dessen Inhalt auf eine wahre Geschichte gegründet sein soll, erschien auf Bitten buchhändlerischer Freunde des Verfassers 1741 in vier Bänden und erlebte in einem Jahre fünf Auflagen.

13) **Louis de Boissy** (aus Vic in der Auvergne, 1694—1758), Verfasser von etwa vierzig Lustspielen, die zum Teil nicht geringen Beifall fanden. Wenn man auch einen kunstvolleren Bau und tiefere Beobachtung seinen Stücken absprechen muß, so verdienen sie doch in sprachlicher Beziehung Anerkennung und entbehren im einzelnen auch nicht der komischen Würze. Seine „Pamela en France ou la Vertu mieux éprouvée", ein Lustspiel in drei Akten und Versen, erschien mit einer musikalischen Belustigung im Jahre 1743.

14) Pamela, ein Lustspiel in Versen und fünf Akten, erschien zum erstenmal im Drucke in der Gesamtausgabe von La Chaussées Werken, die 1762 in fünf Bänden mit dem Zusatze erschien: Nouvelle édition, corrigée et augmentée de plusieurs pièces qui n'avaient point encore paru. Publiée par Sablier.

15) s. St. 8 A. 2.

16) in der 1738 erschienenen Vorrede zu seinem „Lustspiele": Der verlorene Sohn (L'Enfant prodigue). Die oben folgende Anekdote ist historisch. Die Matrone war die erste Marschallin von Noailles, die Tochter Frau von Gondrin, spätere Gräfin von Toulouse, der Schwiegersohn der Herzog von La Vallière.

bei der nämlichen Scene etwas anders empfindet? Man verspottet in einer Stube sehr oft, was in der Stube nebenan äußerst bewegt; und nicht selten hat eben dieselbe Person in eben derselben Viertelstunde über eben dieselbe Sache gelacht und geweint. Eine sehr ehrwürdige Matrone saß bei einer von ihren Töchtern, die gefährlich krank lag, am Bette, und die ganze Familie stand um ihr[17]) herum. Sie wollte in Thränen zerfließen, sie rang die Hände und rief: O Gott! laß mir, laß mir dieses Kind, nur dieses; magst du mir doch alle die andern dafür nehmen! Hier trat ein Mann, der eine von ihren übrigen Töchtern geheiratet hatte, näher zu ihr hinzu, zupfte sie beim Ärmel und fragte: Madame, auch die Schwiegersöhne? Das kalte Blut, der komische Ton, mit denen er diese Worte aussprach, machten einen solchen Eindruck auf die betrübte Dame, daß sie in vollem Gelächter herauslaufen mußte; alles folgte ihr und lachte; die Kranke selbst, als sie es hörte, wäre vor Lachen fast erstickt."

„Homer", sagt er an einem andern Orte[18]), „läßt sogar die Götter, indem sie das Schicksal der Welt entscheiden, über den possierlichen Anstand des Vulkans lachen[19]). Hector lacht über die Furcht seines kleinen Sohnes, indem Andromacha die heißesten Thränen vergießt[20]). Es trifft sich wohl, daß mitten unter den Gräueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer Feuersbrunst oder sonst eines traurigen Verhängnisses ein Einfall, eine ungefähre Posse, trotz aller Beängstigung, trotz alles Mitleids das unbändigste Lachen erregt. Man befahl in der Schlacht bei Speyern[21]) einem Regimente, daß es keinen Pardon geben sollte. Ein deutscher Offizier bat darum, und der Franzose, den er darum bat, antwortete: Bitten Sie, mein Herr, was Sie wollen, nur das Leben nicht; damit kann ich unmöglich dienen! Diese Naivetät gieng sogleich von Mund zu Munde: man lachte und

17) In Verbindung mit stehen, bleiben u. a. Verben der Ruhe gebraucht Lessing auch sonst die Präposition um mit dem Dativ.

18) in der Vorrede zu Nanine.

19) Vgl. Homer, Ilias Bch. I V. 571—601.

20) Ebdas. Bch. VI V. 466 ff.

21) Gemeint kann nur die Schlacht am Speierbache sein, welcher bei Speier in den Rhein fällt. Dort wurden im spanischen Erbfolgekriege am 15. November 1703 die Deutschen unter dem Erbprinzen von Kassel von den Franzosen unter Tallard überfallen und unter schweren Verlusten (einige Regimenter wurden gänzlich vernichtet) in die Flucht geschlagen.

metzelte. Wie viel eher wird nicht in der Komödie das Lachen auf rührende Empfindungen folgen können? Bewegt uns nicht Alkmene? Macht uns nicht Sosias[22]) zu lachen? Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung streiten zu wollen."

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafte Komödie für eine ebenso fehlerhafte als langweilige Gattung erklärt? Vielleicht damals, als er es schrieb, noch nicht. Damals war noch keine Cenie, noch kein Hausvater vorhanden[23]); und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen[24]).

Zweiundzwanzigstes Stück.

Den 14. Julius 1767.

Den achtundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 2. Junius) ward der Advokat Patelin[1]) wiederholt, und mit der kranken Frau des Herrn Gellert[2]) beschlossen.

---

22) Alkmene und Sosia (nicht Sosias, wie Lessing schreibt) sind Personen aus dem Amphitruo, einem der besten Stücke des Plautus. Inhalt: Der Gott Juppiter liebt des Amphitruo Gattin Alkmene und trachtet nach ihrem Besitze. Zu diesem Behufe verwandelt er sich in den abwesenden Gatten und läßt Merkur, den listigen Götterboten, die Gestalt des Sosia annehmen, der, ein Sklave im Hause des Amphitruo, gleichfalls abwesend ist. Durch die Ränke beider läßt sich Alkmene täuschen. Da kehrt der wirkliche Amphitruo mit Sosia aus dem Felde zurück. Ein höchst ergötzlicher Streit entsteht, bis der Gott schließlich den begangenen Frevel bekennt.

23) Über Cenie s. St. 20 A. 1, über den Hausvater s. St. 14 A. 2.

24) Nach dem „Theaterzettel" wurde an diesem Abende noch „Die neue Agnese" (s. St. 10 A. 2) aufgeführt, und hier Löwen als Verfasser genannt; dies geschah bei der Aufführung am 28. und 30. April 1767 (wo sie Lessing auch nicht erwähnt — s. St, 12) nicht, wohl aber schon bei der Aufführung am 4. Mai 1767 (s. St. 13); Löwen hatte also die Anonymität fallen lassen.

1) s. St. 14 A. 14.

2) **Christian Fürchtegott Gellert** (aus Hainichen bei Freiberg in Sachsen, 1715—1769), der ebenso bescheidene als gemütvolle Leipziger Professor, als Kirchenlieder- und Fabeldichter bekannt, war auch auf dem Gebiete des Dramas thätig und schrieb mehrere, allerdings herzlich unbedeutende Lustspiele, welche größtenteils der weinerlichen Gattung angehören (s. St. 8 A. 2). „Die kranke Frau", Nachspiel in einem Aufzuge aus dem Jahre 1748, beruht im wesentlichen auf derselben Grundidee wie die bereits früher von demselben Verfasser gedichtete „poetische Erzählung" unter gleichem Titel (Sämtliche Werke, Leipzig 1784, I. T.

Ohnstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, daß es an Originalnarren bei uns gar nicht mangelt, und daß nur die Augen ein wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsere Thorheiten sind bemerkbarer, als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg, und in der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen an eine allzuflache Manier gewöhnt. Sie machen sie ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand nicht vorteilhaft genug zu beleuchten gewußt, so mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen nur immer eine Seite, an der wir uns bald satt gesehen und deren allzuschneidende Außenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehen wollen. Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel; wann sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer Alltagskleidung,

S. 113 f.; das Drama steht Teil III, S. 385—432). Inhalt: Frau Stephan, eine eitle und putzsüchtige Frau, ärgert sich darüber krank, daß ihre Schwägerin, Frau Richard, eine Andrienne (s. u. A. 4) besitzt, welche aus dem neuesten und kostbarsten Modestoffe verfertigt ist, und in welcher dieselbe sie besucht hat. Niemand vermag die Ursache der Krankheit zu ergründen, selbst ihr Gemahl, der sie zärtlich, ja abgöttisch liebt, ist in dem Wahne befangen, daß seine junge Frau ernstlich krank sei; er wird von dem Chiromantisten Wahrmund, einem Charlatan, der aus den Handlinien der Frau Stephan ihr nur eine kurze Lebensdauer prophezeit, in seiner Furcht bestärkt. Auch das Elixir seines Schwagers Richard schlägt nicht an. Dieser wird jedoch durch Henriette, die 16jährige Stiefschwester der Frau Stephan, veranlaßt, weil Henriette am andern Tage „Gevatter stehen“ muß, die neue Andrienne seiner Frau gegen Vorteil ihr abzulassen, da er seiner Frau eine andere aus dem noch in seinem Laden befindlichen Stoffe machen lassen kann und will. Als er das vielbewunderte Kleidungsstück bringt, nimmt ihm Philippine, die Muhme der Kranken, welche allein die wahre Ursache der Krankheit durchschaut hat, das schöne Gewand ab und veranlaßt Herrn Stephan, dasselbe seiner Gattin zu schenken. Widerstrebend erst, dann willig, legt sie es an und ist geheilt, denn, um mit Gellerts Worten in der „poetischen Erzählung“ zu schließen:

„Der Krankheit Grund war bloß ein Kleid gewesen,
Und durch ein Kleid muß sie genesen.“

in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihren vier Pfählen herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verraten, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.

Ich weiß gar nicht, sagte eine von meinen Bekanntinnen[3]), was das für ein Paar zusammen ist, dieser Herr Stephan und diese Frau Stephan! Herr Stephan ist ein reicher Mann und ein guter Mann. Gleichwohl muß seine geliebte Frau Stephan um eine lumpige Adrienne[4]) so viel Umstände machen! Wir sind freilich sehr oft um ein Nichts krank, aber doch um ein so gar großes Nichts nicht. Eine neue Adrienne! Kann sie nicht hinschicken und ausnehmen[5]) lassen und machen lassen. Der Mann wird ja wohl bezahlen, und er muß ja wohl.

Ganz gewiß! sagte eine andere. Aber ich habe noch etwas zu erinnern. Der Dichter schrieb zu den Zeiten unserer Mütter. Eine Adrienne! Welche Schneidersfrau trägt denn noch eine Adrienne? Es ist nicht erlaubt[6]), daß die Aktrice hier dem guten Manne nicht ein wenig nachgeholfen! Konnte sie nicht Roberonde, Benedictine, Respectueuse[7]) — (ich habe die andern Namen vergessen, ich würde sie auch nicht zu schreiben wissen) — dafür sagen! Mich in einer Adrienne zu denken, das allein

3) Die Stelle erinnert lebhaft an die St. 7 A. 11 aus Tom Jones mitgeteilte Unterhaltung.

4) Andrienne (nicht Adrienne, wie Lessing schrieb) ist der Name eines wenig anschließenden und faltigen Frauengewandes, das nach dem Vorbilde desjenigen angefertigt war, welches die französische Schauspielerin Madame Dancourt am 16. November 1703 trug, als sie in der Titelrolle der L'Andrienne von Michel Boyron (Bearbeitung der „Andria" des Terenz) auftrat.

5) Im engeren Sinne bedeutet „ausnehmen" (z. B. bei Fischart, Rabener) „im Kaufladen Kleider auswählen", mit dem Nebensinne des Erborgens (s. Grimm, Deutsches Wörterbuch s. v. ausnehmen).

6) d. i. „unverzeihlich", im Tone ironischen Erstaunens.

7) Roberonde, Benediktine und Respektueuse, drei um 1748 moderne Kleidungsstücke. Die Roberonde hatte eine rund geschnittene Schleppe, die Benediktine war faltig und von schwarzer Farbe, die Respektueuse endlich trug ihren Namen gleichsam zum Spott, da es ein leichtes, durchsichtiges Busentuch war (s. Fr. Nicolais Roman „Sebaldus Nothanker" 3. A. 1776, I, S. 188 Anm.).

könnte mich krank machen. Wenn es der neueste Stoff ist, wonach Madame Stephan lechzt, so muß es auch die neueste Tracht sein. Wie können wir es sonst wahrscheinlich finden, daß sie darüber krank geworden?

Und ich, sagte eine dritte (es war die gelehrteste), finde es sehr unanständig, daß die Stephan ein Kleid anzieht, das nicht auf ihren Leib gemacht worden. Aber man sieht wohl, was den Verfasser zu dieser — wie soll ich es nennen? — Verkennung unserer Delikatesse gezwungen hat. Die Einheit der Zeit! Das Kleid mußte fertig sein; die Stephan sollte es noch anziehen, und in vierundzwanzig Stunden wird nicht immer ein Kleid fertig. Ja er durfte sich nicht einmal zu einem kleinen Nachspiele vierundzwanzig Stunden gar wohl erlauben. Denn Aristoteles sagt[8]) — Hier ward meine Kunstrichterin unterbrochen.

Den neunundzwanzigsten Abend (Mittwochs, den 3. Junius) ward nach der Melanide des De la Chaussee[9]) Der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann gespielt.

Der Verfasser dieses Stücks ist Herr Hippel[10]) in Danzig. Es ist reich an drolligen Einfällen; nur schade, daß ein jeder,

8) Lessing fingiert den Abbruch der Unterhaltung, um nicht auf die Aristotelische Regel von der Einheit der Zeit (Poetik, cp. 5 § 4) einzugehen, weil dies ihm hier unpassend erschien (s. St. 44).

9) s. St. 8 A. 1.

10) **Theodor Gottlieb v. Hippel** (aus Gerdauen in Ostpreußen, 1741—1796) lebte als hoher Beamter in Königsberg (Danzig ist ein Versehen Lessings). Er ist besonders als Verfasser humoristischer Romane bekannt, schrieb aber auch zwei mißratene Lustspiele, und zwar 1765 das obige Stück und 1768 „Der ungewöhnliche Nebenbuhler“. Namentlich die ungünstige Beurteilung, welche das erstere, ein Lustspiel in Prosa und einem Akte, erfuhr, soll den Dichter bewogen haben, seine Werke bis an sein Lebensende anonym zu veröffentlichen. Inhalt: Orbil ist ein kleinlicher Pedant, der sein ganzes Leben nach der Uhr regelt; er verweigert die Hand seiner Tochter Wilhelmine einem Herrn Valer, der, einfach und natürlich, aber nach seinem Belieben und, ohne stets nach der Uhr zu sehen, lebt. Mehr Gnade findet in Orbils Augen der Magister Blasius; als aber dieser pedantische Gelehrte erzählt, daß er bisweilen sich des Nachts erhebe, um gute Gedanken auf das Papier zu bringen, weist ihn der über eine solche Unregelmäßigkeit sehr entrüstete Orbil aus dem Hause. So ist es möglich, daß Valer, der sich scheinbar zur pünktlichsten Ordnung bekehrt hat, des Sonderlings Gunst und Wilhelminens Hand gewinnen kann; jedoch wird ihm vom Vater erst gestattet, seine Braut zu umarmen, als es 4 Uhr schlägt, da dann gerade 50 Jahre verflossen sind, daß sich Orbils Vater und Mutter verlobten.

sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug, oder vielmehr provinzial. Und dieses könnte leicht das andere Extremum werden, in das unsere komischen Dichter verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten schildern wollten. Ich fürchte, daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?[11])

Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, daß jeder etwas anderes sagen muß. Hier ist das nicht; der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann sagen ziemlich das nämliche, außer daß das erste ohngefähr die Karikatur von dem andern ist.

Den dreißigsten Abend (Donnerstags, den 4. Junius) ward der Graf von Essex von Thomas Corneille[12]) aufgeführt.

---

11) Im dritten Auftritte beklagt Wilhelmine ausdrücklich, daß ihr Vater dem Valer ihre Hand verweigere, weil er, abgesehen von andern Untugenden, „Sonntags nicht braunen Kohl ißt.“

12) **Thomas Corneille** (aus Rouen, 1625—1709), ein jüngerer Bruder des berühmten Schöpfers des klassischen französischen Trauerspiels, widmete sich gleich jenem der dramatischen Dichtkunst und schrieb von 1647 an im ganzen zweiundvierzig Dramen, von denen heute nur zwei noch einiges Interesse verdienen: „Ariadne“ und „Der Graf von Essex“; von den übrigen weiß man kaum die Titel mit Bestimmtheit. Le Comte d'Essex, ein Trauerspiel in Versen und fünf Akten, vom Jahre 1678, stellt unter Benutzung geschichtlicher Momente folgende Handlung dar: Graf Essex, der bei der Königin Elisabeth in großer Gunst stand und sich sogar von ihr geliebt wußte, hatte diese aussichtslose Leidenschaft schließlich als eine drückende Last empfunden, weil er sich durch dieselbe gehindert sah, der Wahl seines Herzens zu folgen. Er hat im geheimen Henriette, nachmalige Herzogin von Irton, geliebt, jedoch, um diese nicht zu gefährden, innige Neigung zu der Schwester des Grafen Suffolk geheuchelt und ist dadurch Veranlassung geworden, daß diese durch die eifersüchtige Königin verbannt wurde. Als nun gar seine wirkliche Geliebte auf ausdrücklichen Wunsch der Königin sich mit dem Herzoge von Irton vermählen wollte, ist Essex mit Bewaffneten in das königliche Schloß, wo die Vermählung vor sich gehen sollte, eingedrungen, um dieselbe zu verhindern. Allein er ist zu spät gekommen, und sein Unternehmen ist gescheitert. So weit die Vorfabel. — Die Königin, welche von seiner Liebe zur Irton nichts wußte, deutet jenen Überfall als gegen ihre Krone gerichtet und wird in diesem Glauben noch durch die Feinde des Essex, Raleigh, Coban und vor allem Cecile bestärkt. Diese wissen ihr sogar die Überzeugung beizubringen, daß Essex

Dieses Trauerspiel ist fast das einzige, welches sich aus der beträchtlichen Anzahl der Stücke des jüngern Corneille auf dem Theater erhalten hat. Und ich glaube, es wird auf den deutschen Bühnen noch öfter wiederholt als auf den französischen. Es ist vom Jahre 1678, nachdem vierzig Jahre vorher bereits Calprenede[13]) die nämliche Geschichte bearbeitet hatte.

„Es ist gewiß“, schreibt Corneille[14]), „daß der Graf von Essex bei der Königin Elisabeth in besondern Gnaden gestanden.

---

im Einverständnisse mit den aufrührerischen Irländern stehe. In einer Unterredung, welche die Königin mit Essex hat, bietet sie diesem Liebe und Verzeihung an, aber Essex weist beides, ersteres als der Königin und letzteres als seiner selbst unwürdig, zurück und will sich durchaus nicht schuldig bekennen. Dadurch gereizt, läßt die Königin ihn verhaften und setzt einen Gerichtshof ein, ihn zu verurteilen. Auf Grund angeblicher Beweise wird der Graf zum Tode verdammt, und die Königin giebt den Befehl, die Vorbereitungen zur Hinrichtung zu treffen. Zwischen Liebe und beleidigtem Stolze hin und her schwankend, versucht sie alles Mögliche, um den Grafen zur Nachgiebigkeit zu bewegen. Sie schickt ihre Vertraute Tilney eigens zu diesem Zwecke zu ihm, sie bittet die Herzogin von Irton, die mit warmem Interesse sich seiner annimmt, ihren ganzen Einfluß aufzubieten, um Essex zu veranlassen, daß er um Gnade bitte, sie ersucht um denselben Dienst den Grafen Salisbury, der in treuer Freundschaft Essex zugethan ist. Vergeblich! Essex beruft sich auf seine Unschuld und hält jede Nachgiebigkeit seinerseits für einen Verlust an seiner Ehre. Und wiewohl die Königin nachträglich von der Herzogin den wahren Grund des damaligen Aufstandes erfährt, wiewohl Graf Salisbury die angeblichen Beweisstücke als gefälscht bezeichnet und ihr in glänzenden Farben die ruhmvollen Thaten seines Freundes in die Erinnerung zurückruft, und Tilney sie an ihre Liebe zu dem Verurteilten erinnert, sie läßt den Feinden des unglücklichen Grafen freie Hand, und sein Haupt fällt unter dem Beile des Henkers. Jetzt erst bemächtigt sich Reue und Betrübnis ihres Herzens, und von einem baldigen Tode hofft sie Befreiung von ihren Qualen.

13) **Gautier de Coste de la Calprenede** (stammt aus der Gascogne, starb 1663) schrieb dickleibige Romane und mehrere Trauerspiele; von letzteren hatte nur „Graf Essex“ (1738, nach Voltaire 1732 erschienen) einigen Erfolg.

14) in der kurzen dem Stücke vorgedruckten „Nachricht an den Leser“. Zur besseren Würdigung der nachfolgenden geschichtlichen Erörterung möge hier dasjenige Platz finden, was hinsichtlich der Persönlichkeit des Grafen Essex und seines Verhältnisses zu der Königin Elisabeth historisch feststeht: Robert d'Evereux, Graf von Essex, wurde am 10. November 1567 geboren. Sein Vater, der Gönner des berühmten Seefahrers Drake, starb am 22. Oktober 1576 zu Dublin, und seine Mutter Lettice Knolles, eine Verwandte der Königin Elisabeth, vermählte sich mit dem Grafen Leicester, dem alten Feinde ihres ersten Gatten. Die

Er war von Natur sehr stolz. Die Dienste, die er England geleistet hatte, bliesen ihn noch mehr auf. Seine Feinde be-

---

Erziehung des Knaben leitete der große Staatsmann Lord Burleigh. Nach dem Tode seines Stiefvaters wurde Essex der erklärte Günstling der Königin. Bereits im Jahre 1588 ernannte sie ihn zum General-kapitän der Reiterei und zum Ritter des Hosenbandordens. Er nahm sich der verfolgten Puritaner wie auch der Katholiken an und gewann in hohem Grade die Gunst des Volkes. Selbst Elisabeth, die sich von ihm in den Hintergrund gedrängt glaubte, blickte nicht ohne Neid auf diese Erfolge. Bei der Einnahme von Cadix durch den Admiral Howard 1596 zeichnete er sich durch seine Tapferkeit aus, und Elisabeth überhäufte ihn mit neuen Gunstbezeugungen und Ehren; so ernannte sie ihn zum Groß-meister der Artillerie. Ein zweiter Zug nach Spanien mißlang ihm, und sein Stolz trübte bald das Verhältnis zu seiner Gebieterin, namentlich, da sie seit jenem verunglückten Zuge nach Spanien kälter gegen ihn ward. Er spottete oft über die Eitelkeit der alternden Königin und soll sogar in einer Staatsratssitzung ihr ungeziemender Weise den Rücken zugekehrt haben, eine Beleidigung, welche die aufgebrachte stolze Herrscherin durch eine Ohrfeige ahndete; empört sei er aufgesprungen, habe an sein Schwert geschlagen und gesagt, nur der Umstand, daß Elisabeth ein Weib sei, schütze sie vor der verdienten Strafe wegen dieser Beleidigung, welche er nicht einmal von Heinrich VIII. hingenommen haben würde. Um die Irländer, welche seit 1596 sich in offener Empörung gegen England be-fanden, zu unterwerfen, ward Essex als Statthalter mit einem starken Heere nach England geschickt. Er hielt dies jedoch für eine Verbannung und versuchte sobald als möglich nach England zurückzukehren. Deshalb vermochte er den Grafen Tyrone zu einem Vertrage und erschien plötzlich in London wieder. Der Pflichtverletzung angeklagt, wurde er seiner Ämter entsetzt und zur Haft verurteilt, die solange währen solle, als es der Königin beliebe. Diese entließ ihn jedoch bald aus dem Gefängnisse, als er sich demütig an sie wendete, und verbannte ihn nur vom Hofe. Erst allmählich wollte sie ihn wieder zu Gnaden annehmen. Ein Ge-such, den Alleinhandel mit süßen Weinen (der Essex viel einbrachte) ihm weiter zu belassen, schlug sie ab. Da braust der mühsam unterdrückte Zorn des Grafen auf. Er schmäht seine Gebieterin, die er eine alternde Kokette schilt. Damit nicht zufrieden, verbindet er sich mit den Feinden Elisabeths in Irland und Schottland (mit den Katholiken und Jakob von Schottland), ja sucht in London selbst eine Empörung hervorzurufen. Doch fand er nirgends Anklang. Auf der Flucht ergriffen und sodann zum Tode verurteilt, wird er nach einem reumütigen Geständnisse — er beteuerte nämlich, bei aller seiner Schuld doch niemals etwas gegen das Leben der Königin unternommen zu haben — hingerichtet, am 25. Fe-bruar 1601. Die Erzählung mit dem Ringe ist historisch nicht zu er-weisen. Vielleicht entstand sie, um den früher von der Königin und vom Volke so angebeteten Essex mit der Glorie eines tragischen Geschickes zu umgeben, gleichsam als wäre er trotz der ihm vielfach zugesicherten Gnade seiner Herrscherin der Heimtücke seiner Feinde erlegen. Andere meinen, an der Geschichte sei nur soviel wahr, daß Elisabeth einen Beamten ge-

schuldigten ihn eines Verständnisses mit dem Grafen von Tyrone[15]), den die Rebellen in Irland zu ihrem Haupte erwählt hatten. Der Verdacht, der dieserwegen auf ihm blieb, brachte ihn um das Kommando der Armee. Er ward erbittert, kam nach London, wiegelte das Volk auf, ward in Verhaft gezogen, verurteilt und, nachdem er durchaus nicht um Gnade bitten wollen, den 25. Februar 1601 enthauptet. Soviel hat mir die Historie an die Hand gegeben. Wenn man mir aber zur Last legt, daß ich sie in einem wichtigen Stücke verfälscht hätte, weil ich mich des Vorfalles mit dem Ringe nicht bedient, den die Königin dem Grafen zum Unterpfande ihrer unfehlbaren Begnadigung, falls er sich jemals eines Staatsverbrechens schuldig machen sollte, gegeben habe: so muß mich dieses sehr befremden. Ich bin versichert, daß dieser Ring eine Erfindung des Calprenede ist, wenigstens habe ich in keinem Geschichtschreiber das geringste davon gelesen."

Allerdings stand es Corneillen frei, diesen Umstand mit dem Ringe zu nutzen oder nicht zu nutzen; aber darin gieng er zu weit, daß er ihn für eine poetische Erfindung erklärte. Seine historische Richtigkeit ist neuerlich fast außer Zweifel gesetzt worden; und die bedächtlichsten[16]), skeptischsten Geschichtschreiber, Hume[17]) und Robertson[18]), haben ihn in ihre Werke aufgenommen.

---

sandt, die Hinrichtung aufzuschieben, und diesem zur Beglaubigung ihren Ring mitgegeben habe; der Beamte sei aber zu spät gekommen, da das Haupt des Grafen bereits gefallen war. Wie weit sich Elisabeth über den Tod ihres früheren Lieblings gegrämt hat, steht auch nicht fest. Sicher ist nur, daß sie seit jener Zeit in trübe Schwermut versank. Zuerst war sie noch wie früher und versah alle ihre Regentenpflichten. Doch bald stellten sich körperliche Leiden ein, und bereits am 3. April 1603 verschied sie.

15) Hugh O'Neale, von der Königin Elisabeth zum Grafen von Tyrone erhoben, war der Anführer der aufständischen Irländer, namentlich in den Jahren 1587 und 1596.

16) d. i. „bedächtigsten" (vgl. St. 2 A. 20). Wie Luther liebt auch Lessing die Endung „lich". Er zieht sie nicht nur andern Endungen vor, sondern bildet ihr zu Liebe häufig ganz neue Formen und Bedeutungen (s. Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache, S. 226 ff.).

17) **David Hume** (s. St. 12 A. 8) in seiner Geschichte Englands (erschienen zuerst in 6 Bdn. 1754—1762, deutsch Breslau 1762—1771) gegen Ende des 44. Kap. (Publ. London by Jones 1825, S. 536). Von Cäsars Einfall bis zur Revolution von 1688 reichend, zeigt das Werk trotz zahlreicher Irrtümer im einzelnen doch wissenschaftliche Methode, künstlerische Gruppierung des Stoffes und eleganten Stil.

18) **William Robertson** (aus North-Berwick, 1721—1793) in seiner auf fleißigen und gewissenhaften Studien beruhenden, 1759 in

Wenn Robertson in seiner Geschichte von Schottland von der Schwermut redet, in welche Elisabeth vor ihrem Tode verfiel, so sagt er[19]): „Die gemeinste Meinung damaliger Zeit, und vielleicht die wahrscheinlichste, war diese, daß dieses Übel aus einer betrübten Reue wegen des Grafen von Essex entstanden sei. Sie hatte eine ganz außerordentliche Achtung für das Andenken dieses unglücklichen Herrn; und wiewohl sie oft über seine Hartnäckigkeit klagte, so nannte sie doch seinen Namen selten ohne Thränen. Kurz vorher hatte sich ein Vorfall zugetragen, der ihre Neigung mit neuer Zärtlichkeit belebte und ihre Betrübnis noch mehr vergällte. Die Gräfin von Nottingham, die auf ihrem Todbette[20]) lag, wünschte die Königin zu sehen und ihr ein Geheimnis zu offenbaren, dessen Verhehlung sie nicht ruhig würde sterben lassen. Wie die Königin in ihr Zimmer kam, sagte ihr die Gräfin, Essex habe, nachdem ihm das Todesurteil gesprochen worden, gewünscht, die Königin um Vergebung zu bitten, und zwar auf die Art, die Ihro Majestät ihm ehemals selbst vorgeschrieben. Er habe ihr nämlich den Ring zuschicken wollen, den sie ihm zur Zeit der Huld mit der Versicherung geschenkt, daß, wenn er ihr denselben bei einem etwaigen Unglücke als ein Zeichen senden würde, er sich ihrer völligen Gnade wiederum versichert halten sollte. Lady Scroop sei die Person, durch welche er ihn habe übersenden wollen; durch ein Versehen aber sei er nicht in der Lady Scroop, sondern in ihre Hände geraten. Sie habe ihrem Gemahl die Sache erzählt (er war einer von den unversöhnlichsten Feinden des Essex), und der habe ihr verboten, den Ring weder der Königin zu geben, noch dem Grafen zurückzusenden. Wie die Gräfin der Königin ihr Geheimnis entdeckt hatte, bat sie dieselbe um Vergebung; allein Elisabeth, die nunmehr sowohl die Bosheit der Feinde des Grafen, als ihre eigene Ungerechtigkeit einsah, daß sie ihn im Verdacht eines unbändigen Eigensinnes gehabt, antwortete: Gott mag Euch vergeben, ich kann es nimmermehr! Sie verließ das Zimmer in

---

2 Bdn. erschienenen Geschichte Schottlands. Im 8. Buche des 2. Bandes befindet sich die Geschichte des Grafen Essex.

19) Lessing citiert nach der Übersetzung von Mittelstädt, Braunschweig 1762, Bd. II, S. 30 ff.

20) „Todbett“ ist eine berechtigte Nebenform von „Totenbett“, bei Luther, Hans Sachs, Rabener, Lessing, Schiller u. a. nachweisbar (vgl. Grimm, Deutsch. Wörterbuch s. v. Todbett).

großer Entsetzung[21]), und von dem Augenblicke an sanken ihre Lebensgeister gänzlich. Sie nahm weder Speise noch Trank zu sich, sie verweigerte sich allen Arzeneien, sie kam in kein Bette, sie blieb zehn Tage und zehn Nächte auf einem Polster, ohne ein Wort zu sprechen, in Gedanken sitzen; einen Finger im Munde, mit offenen, auf die Erde geschlagenen Augen, bis sie endlich, von innerlicher Angst der Seelen und von so langem Fasten ganz entkräftet, den Geist aufgab."

Dreiundzwanzigstes Stück.

Den 17. Julius 1767.

Der Herr von Voltaire hat den Essex auf eine sonderbare Weise kritisiert[1]). Ich möchte nicht gegen ihn behaupten, daß Essex ein vorzüglich gutes Stück sei; aber das ist leicht zu erweisen, daß viele von den Fehlern, die er daran tadelt, teils sich nicht darin finden, teils unerhebliche Kleinigkeiten sind, die seinerseits eben nicht den richtigsten und würdigsten Begriff von der Tragödie voraussetzen.

Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein sehr profunder Historikus[2]) sein will. Er schwang sich also auch bei dem Essex auf dieses sein Streitroß und tummelte es gewaltig herum. Schade nur, daß alle die Thaten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht wert sind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der englischen Geschichte nur wenig gewußt, und zum Glücke für den Dichter war das da-

---

21) Robertson fügt hier noch eine Reihe von Zeugnissen zur Bestätigung bei, die jedoch nur beweisen, daß die obige Darstellung des Ereignisses damals allgemeiner Glaube gewesen ist. Die Wortform „Entsetzung" ist nicht häufig neben „Entsetzen", findet sich jedoch vereinzelt von Luther bis Goethe (vgl. Grimm, Deutsch. Wörterbuch s. v. Entsetzung).

1) am Schlusse seines Kommentars zu den Stücken des Peter Corneille, den er 1762 verfaßte, um der Nichte (nach anderen: Großnichte) des großen Dichters, die im Elende schmachtete, eine ordentliche Erziehung und Mitgift in die Ehe zu geben.

2) ironisch; Voltaire hat bekanntlich mehrere größere historische Werke („Das Jahrhundert Ludwigs XIV.", „Geschichte Karls XII." u. s. w.) verfaßt, aber der Wert seiner Werke beruht nicht auf der kritischen Erforschung der behandelten Zeit, sondern auf der Kunst der Darstellung.

malige Publikum noch unwissender. Jetzt, sagt er, kennen wir die Königin Elisabeth und den Grafen Essex besser; jetzt würden einem Dichter dergleichen grobe Verstoßungen wider die historische Wahrheit schärfer aufgemutzt werden.

Und welches sind denn diese Verstoßungen? Voltaire hat ausgerechnet, daß die Königin damals, als sie dem Grafen den Prozeß machen ließ, achtundsechzig Jahr alt war. Es wäre also lächerlich, sagt er, wenn man sich einbilden wollte, daß die Liebe den geringsten Anteil an dieser Begebenheit könne gehabt haben. Warum das? Geschieht nichts Lächerliches in der Welt? Sich etwas Lächerliches als geschehen denken, ist das so lächerlich? „Nachdem das Urteil über den Essex abgegeben war", sagt Hume, „fand sich die Königin in der äußersten Unruhe und in der grausamsten Ungewißheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mitleiden, Sorge für ihre eigene Sicherheit und Bekümmernis um das Leben ihres Lieblings stritten unaufhörlich in ihr: und vielleicht, daß sie in diesem quälenden Zustande mehr zu beklagen war als Essex selbst. Sie unterzeichnete und widerrufte[3]) den Befehl zu seiner Hinrichtung einmal über das andere; jetzt war sie fast entschlossen, ihn dem Tode zu überliefern; den Augenblick darauf erwachte ihre Zärtlichkeit aufs neue, und er sollte leben. Die Feinde des Grafen ließen sie nicht aus den Augen; sie stellten ihr vor, daß er selbst den Tod wünsche, daß er selbst erklärt habe, wie sie doch anders keine Ruhe vor ihm haben würde. Wahrscheinlicherweise that diese Äußerung von Reue und Achtung für die Sicherheit der Königin, die der Graf sonach lieber durch seinen Tod befestigen wollte, eine ganz andere Wirkung, als sich seine Feinde davon versprochen hatten. Sie fachte das Feuer einer alten Leidenschaft, die sie so lange für den unglücklichen Gefangenen genährt hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhärtete, war die vermeintliche Halsstarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten. Sie versah sich dieses Schrittes von ihm alle Stunden, und nur aus Verdruß, daß er nicht erfolgen wollte, ließ sie dem Rechte endlich seinen Lauf."

Warum sollte Elisabeth nicht noch in ihrem achtundsechzigsten Jahre geliebt haben, sie, die sich so gern lieben ließ? Sie,

3) Die schwache Form widerrufte, jetzt wohl nur noch vereinzelt bei Dichtern sich findend, wurde früher vielfach neben der starken gebraucht.

der es so sehr schmeichelte, wenn man ihre Schönheit rühmte? Sie, die es so wohl aufnahm, wenn man ihre Kette zu tragen schien? Die Welt muß in diesem Stücke keine eitlere Frau jemals gesehen haben. Ihre Höflinge stellten sich daher alle in sie verliebt und bedienten sich gegen Ihro Majestät mit allem Anscheine des Ernstes des Stils der lächerlichsten Galanterie. Als Raleigh [4]) in Ungnade fiel, schrieb er an seinen Freund Cecil [5]) einen Brief, ohne Zweifel, damit er ihn weisen sollte, in welchem ihm die Königin eine Venus, eine Diane und ich weiß nicht was war. Gleichwohl war diese Göttin damals schon sechzig Jahr alt. Fünf Jahre darauf führte Heinrich Unton [6]), ihr Abgesandter in Frankreich, die nämliche Sprache mit ihr. Kurz, Corneille ist hinlänglich berechtigt gewesen, ihr alle die verliebte Schwachheit beizulegen, durch die er das zärtliche

---

4) Die historischen Notizen des Textes hat Lessing aus Hume übersetzt. Sir Walter Raleigh (1552—1618), ein schöner Mann mit ritterlichem Benehmen, ein Staatsmann von kühnem und unternehmendem Geiste, dem England 1584 die erste brittische Kolonie in Nordamerika („Virginien", von der jungfräulichen Königin Englands Elisabeth so genannt) verdankt, diente unter Essex in Spanien mit Auszeichnung, war aber dessen schlimmster Feind; während der zweiten Expedition des Grafen Essex in Spanien ward er der vertrauteste Freund seiner Königin, mußte aber gegen den Heimgekehrten zurückstehen. Er begab sich nach Irland und schrieb wahrscheinlich von hier aus den oben erwähnten Brief (Hume a. a. O. S. 896), wo er sagt, die Königin Elisabeth reite wie Alexander, jage gleich Diana, gehe wie Venus, und dergleichen abgeschmackte Schmeicheleien mehr. Und dabei war die Gepriesene damals 60 Jahre alt, allerdings aber noch so kindisch eitel, daß sie sich für die schönste Frau Europas hielt und nach einer eigenen Äußerung im Parlamente ihre Ehelosigkeit so hoch schätzte, daß sie es sich zur Ehre anrechnete, wenn dereinst auf ihrem Grabsteine zu lesen sei: „Hier ruht die jungfräuliche Königin!" — Raleigh blieb Essex' unversöhnlichster Gegner und betrieb dessen Hinrichtung mit ungeziemender Hast.

5) Sir Robert Cecil, der zweite Sohn von Sir William Cecil, dem nachmaligen auch aus Schillers Maria Stuart bekannten Lord Burleigh, 1597 auf Raleighs Empfehlung zum Staatssekretär ernannt, gehörte zu Essex' Feinden.

6) Heinrich Unton berichtet (nach Hume a. a. O. S. 897) der Königin Elisabeth über eine Unterredung mit König Heinrich IV. von Frankreich (reg. 1589—1610). Der Monarch habe ihn seiner Geliebten, der schönen Gabrielle d'Estrées, vorgestellt und dann gefragt, wie ihm die Dame gefalle; er habe sich zurückhaltend benommen, dann aber dem Könige das Bildnis seiner Herrscherin gezeigt, welches derselbe, obschon es weit hinter der Wirklichkeit zurückbliebe, mit feuriger Bewunderung angeschaut, sogar ehrfurchtsvoll geküßt habe.

Weib mit der stolzen Königin in einen so interessanten Streit bringt.

Ebensowenig hat er den Charakter des Essex verstellt oder verfälscht. Essex, sagt Voltaire, war der Held gar nicht, zu dem ihn Corneille macht: er hat nie etwas Merkwürdiges gethan. Aber wenn er es nicht war, so glaubte er es doch zu sein. Die Vernichtung der spanischen Flotte[7]), die Eroberung von Cadix[8]), an der ihn Voltaire wenig oder gar kein Teil läßt, hielt er so sehr für sein Werk, daß er es durchaus nicht leiden wollte, wenn sich jemand die geringste Ehre davon anmaßte. Er erbot sich, es mit dem Degen in der Hand gegen den Grafen von Nottingham[9]), unter dem er kommandiert hatte, gegen seinen Sohn, gegen jeden von seinen Anverwandten zu beweisen, daß sie ihm allein zugehöre.

Corneille läßt den Grafen von seinen Feinden, namentlich vom Raleigh, vom Cecil, vom Cobhan[10]), sehr verächtlich sprechen[11]). Auch das will Voltaire nicht gutheißen. Es ist nicht erlaubt, sagt er, eine so neue Geschichte so gröblich zu verfälschen und Männer von so vornehmer Geburt, von so großen Verdiensten so unwürdig zu mißhandeln. Aber hier kömmt es ja gar nicht darauf an, was diese Männer waren, sondern wofür sie Essex

7) Gemeint ist die berühmte Armada, welche Philipp II. von Spanien (reg. 1556—1598) im Jahre 1588 nach England entsandte. Dieselbe wurde bekanntlich mehr durch einen Seesturm zerstört als durch Waffengewalt besiegt. Essex war damals General der Kavallerie unter Lord Effinghams Oberbefehl.

8) Die Eroberung von Cadix war allerdings das Verdienst des die Landtruppen befehligenden Grafen Essex. Als nämlich jeder Landungsversuch der Flotte, die unter Lord Effingham stand, gescheitert war, wurde im Kriegsrate beschlossen, die feindlichen Schiffe vor Cadix anzugreifen. Der Admiral war bedenklich, und der Angriff wäre unterblieben, wenn ihn nicht Essex mit ungestümer Tapferkeit begonnen hätte.

9) Lord Thomas Howard of Effingham wurde „in Anerkennung seiner Verdienste um die Eroberung von Cadix und die Zerstörung der feindlichen Schiffe" zum Grafen von Nottingham erhoben, eine Beförderung, die den lebhaftesten Unwillen des Grafen Essex hervorrief und ihn zu der oben erwähnten Herausforderung hinriß.

10) Lord Cobham (nicht Cobhan, wie Lessing, oder Coban, wie Corneille schreibt), aus einer der ersten Familien Englands, aus welcher auch der Shakespearische Falstaff stammte, gehörte stets zu der Partei Raleighs.

11) so besonders in der Eingangsscene.

hielt; und Essex war auf seine eigene Verdienste stolz genug, um ihnen ganz und gar keine einzuräumen.

Wenn Corneille den Essex sagen läßt, daß es nur an seinem Willen gemangelt, den Thron selbst zu besteigen, so läßt er ihn freilich etwas sagen, was noch weit von der Wahrheit entfernt war. Aber Voltaire hätte darum doch nicht ausrufen müssen: „Wie? Essex auf dem Throne? mit was für Recht? unter was für Vorwande? wie wäre das möglich gewesen[12])"? Denn Voltaire hätte sich erinnern sollen, daß Essex von mütterlicher Seite aus dem königlichen Hause abstammte[13]), und daß es wirklich Anhänger von ihm gegeben, die unbesonnen genug waren, ihn mit unter diejenigen zu zählen, die Ansprüche auf die Krone machen könnten. Als er daher mit dem Könige Jakob von Schottland in geheime Unterhandlung trat, ließ er es das erste sein, ihn zu versichern, daß er selbst dergleichen ehrgeizige Gedanken nie gehabt habe. Was er hier von sich ablehnte, ist nicht viel weniger, als was ihn Corneille voraussetzen läßt.

Indem also Voltaire durch das ganze Stück nichts als historische Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht geringe. Über eine hat sich Walpole[14]) *) schon lustig gemacht. Wenn nämlich Voltaire die erstern[15]) Lieblinge der Königin Elisabeth nennen will, so nennt er den Robert Dudley und den Grafen von Leicester. Er wußte nicht, daß beide nur eine Person waren[16]),

*) Le Château d'Otrante, Préf. p. XIV.

12) S. Commentaire sur Corneille (Edit. Stéréotype, Paris, Didot, 1806, tom. IV, p. 203), Bemerkung zu Akt II, Sc. 8, V. 43 ff.

13) s. o. St. 22, A. 14.

14) **Lord Horace Walpole** (aus London, 1717—1797), ein geistvoller und witziger englischer Schriftsteller, verfaßte u. a. einen Roman voll grauenhafter und nervenerschütternder Scenen, den er 1765 unter dem Titel: „Das Schloß Otranto" (The Castle of Otranto, a gothic story) herausgab. In der Vorrede zu diesem Romane spottet er über den von Voltaire begangenen Fehler.

15) „Ersterer" ist ein aus dem Superlativ „erst" noch einmal gebildeter Komparativ, ist aber jetzt wohl nur noch ohne Substantivum gebräuchlich.

16) Robert Dudley (1531—1588), Sohn des Herzogs von Northumberland, Günstling der Königin Elisabeth, die ihn zum Grafen von Leicester erhob und sogar 1564 Maria Stuart zum Gemahl vorschlug; von Maria verschmäht, wurde er ihr unversöhnlicher Feind und betrieb ihre Hinrichtung. Bei Schiller spielt er in dessen „Maria Stuart" als charakterloser Höfling (vgl. die Schmeicheleien II. Akt, 9. Auf-

und daß man mit eben dem Rechte den Poeten Arouet und den Kammerherrn von Voltaire zu zwei verschiedenen Personen machen könnte[17]). Ebenso unverzeihlich ist das Hysteronproteron[18]), in welches er mit der Ohrfeige verfällt, die die Königin dem Essex gab. Es ist falsch, daß er sie nach seiner unglücklichen Expedition in Irland bekam, er hatte sie lange vorher bekommen; und es ist so wenig wahr, daß er damals den Zorn der Königin durch die geringste Erniedrigung zu besänftigen gesucht, daß er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art mündlich und schriftlich seine Empfindlichkeit darüber ausließ. Er that zu seiner Begnadigung auch nicht wieder den ersten Schritt; die Königin mußte ihn thun.

Aber was geht mich hier die historische Unwissenheit des Herrn von Voltaire an? Ebensowenig als ihn die historische Unwissenheit des Corneille hätte angehen sollen. Und eigentlich will ich mich auch nur dieser gegen ihn annehmen.

Die ganze Tragödie des Corneille sei ein Roman: wenn er rührend ist, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter sich wahrer Namen bedient hat?

Weswegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen, oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxi der Dichter übereinstimmender auszudrücken: sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit

tritt) und treuloser Verräter eine wenig edle Rolle; dort sagt er Akt II, Sc. 8, daß ihm Maria Stuart als Gattin bestimmt gewesen sei, ehe sie Darnley ihre Hand gab. Ein Gerücht, das ihn als den Mörder des Grafen d'Evereux, des Vaters des Grafen Essex, bezeichnet, wurde durch die bald darauf erfolgte Vermählung mit der Witwe des Verstorbenen nicht widerlegt.

17) Der Name Voltaire, den der Dichter erst während seines Aufenthaltes in England (1726—1728) annahm, war ein Anagramm seines bisherigen: Arouet l(e) jeune = Arouetli = Voltaire. Den Rang und Titel eines Kammerherrn erhielt Voltaire 1745 von König Ludwig XV. von Frankreich, 1750 auch von Friedrich dem Großen.

18) d. i. die Nichtbeachtung der thatsächlichen zeitlichen Aufeinanderfolge der Begebenheiten.

und des Ortes, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne? In allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können.

Vierundzwanzigstes Stück.

Den 21. Julius 1767.

Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das poetische Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens beilegt; wenn wir in ihr die Unentschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz, wie das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen, bei diesen und jenen Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuten lassen, mit wahren Farben geschildert finden: so hat der Dichter alles gethan, was ihm als Dichter zu thun obliegt. Sein Werk, mit der Chronologie in der Hand, untersuchen, ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen, heißt ihn und seinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man diese Verkennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte chikanieren.

Zwar bei dem Herrn von Voltaire könnte es leicht weder Verkennung noch Chikane sein. Denn Voltaire ist selbst ein tragischer Dichter und ohnstreitig ein weit größerer als der jüngere Corneille. Es wäre denn, daß man ein Meister in einer Kunst sein und doch falsche Begriffe von der Kunst haben könnte. Und was die Chikane anbelangt, die ist, wie die ganze Welt weiß, sein Werk nun gar nicht. Was ihr in seinen Schriften hier und da ähnlich sieht, ist nichts als Laune; aus

bloßer Laune spielt er dann und wann in der Poetik den Historikus, in der Historie den Philosophen, und in der Philosophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, daß Elisabeth achtundsechzig Jahr alt war, als sie den Grafen köpfen ließ? Im achtundsechzigsten Jahre noch verliebt, noch eifersüchtig! Die große Nase der Elisabeth dazu genommen, was für lustige Einfälle muß das geben! Freilich stehen diese lustigen Einfälle in dem Kommentare über eine Tragödie, also da, wo sie nicht hingehören. Der Dichter hätte recht zu seinem Kommentator zu sagen: „Mein Herr Notenmacher, diese Schwänke gehören in eure allgemeine Geschichte, nicht unter meinen Text. Denn es ist falsch, daß meine Elisabeth achtundsechzig Jahre alt ist. Weiset mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stücke, das euch hinderte, sie nicht ungefähr mit dem Essex von gleichem Alter anzunehmen? Ihr sagt: Sie war aber nicht von gleichem Alter. Welche Sie? Eure Elisabeth im Rapin de Thoyras[1]), das kann sein. Aber warum habt ihr den Rapin de Thoyras gelesen? Warum seid ihr so gelehrt? Warum vermengt ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt ihr im Ernst, daß die Erinnerung bei dem und jenem Zuschauer, der den Rapin de Thoyras auch einmal gelesen hat, lebhafter sein werde als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete Aktrice in ihren besten Jahren auf ihn macht? Er sieht ja meine Elisabeth, und seine eigene Augen überzeugen ihn, daß es nicht eure achtundsechzigjährige Elisabeth ist. Oder wird er dem Rapin de Thoyras mehr glauben als seinen eigenen Augen?“ —

So ungefähr könnte sich auch der Dichter über die Rolle des Essex erklären. „Euer Essex im Rapin de Thoyras, könnte er sagen, ist nur der Embryo[2]) von dem meinigen. Was sich

---

1) **Paul de Rapin de Thoyras** (1661—1725), aus Castres im Languedoc, schrieb eine große und sehr geschätzte Geschichte Englands, die vom Anfang an bis zum Tode Karls I. gieng und in den Jahren 1724—1735 erschien; aus ihr schöpfte Voltaire seine historischen Kenntnisse, und für Schiller diente eine Übersetzung von ihr, die Pastor Agrikola anfertigte und Professor Baumgarten, Halle 1755, herausgab, vorzugsweise als geschichtswissenschaftliche Quelle bei seinen Arbeiten zur „Maria Stuart“.

2) Embryo (a. d. Griech.), ursprünglich das Sprossende, Keimende, Werdende, von unfertigen Naturgebilden gebraucht, namentlich im Tierreiche.

jener zu sein dünkte, ist meiner wirklich; was jener unter glücklichern Umständen für die Königin vielleicht gethan hätte, hat meiner gethan. Ihr hört ja, daß es ihm die Königin selbst zugesteht; wollt ihr meiner Königin nicht ebensoviel glauben als dem Rapin de Thoyras? Mein Essex ist ein verdienter und großer, aber stolzer und unbiegsamer Mann. Eurer war in der That weder so groß, noch so unbiegsam: desto schlimmer für ihn. Genug für mich, daß er doch immer noch groß und unbiegsam genug war, um meinem von ihm abgezogenen[3]) Begriffe seinen Namen zu lassen."

Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte[4]) Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus ebensowenig ein Verdienst, als aus dem Gegenteile ein Verbrechen mache!

Diesen Punkt von der historischen Wahrheit abgerechnet, bin ich sehr bereit, das übrige Urteil des Herrn von Voltaire zu unterschreiben. Essex ist ein mittelmäßiges Stück sowohl in Ansehung der Intrigue, als des Stils. Den Grafen zu einem seufzenden Liebhaber einer Irton zu machen, ihn mehr aus Verzweiflung, daß er der ihrige nicht sein kann, als aus edelmütigem Stolze sich nicht zu Entschuldigungen und Bitten herabzulassen, auf das Schaffot zu führen: das war der unglücklichste Einfall, den Thomas nur haben konnte, den er aber als ein Franzose wohl haben mußte. Der Stil ist in der Grundsprache schwach; in der Übersetzung[5]) ist er oft kriechend geworden. Aber überhaupt ist das Stück nicht ohne Interesse und hat hier und da glückliche Verse, die aber im Französischen glücklicher sind als im

3) Aus der Sprache der Logik, d. i. „der Darstellung des Essex, wie sie auf Grund der geschichtlichen Überlieferung von mir geschaffen ist."

4) Wir sagen jetzt „dialogisiert", d. i. „in Gesprächsform eingekleidet"; die Form erklärt sich aus der des französischen Verbums dialoguer.

5) Gemeint ist die von dem Licentiaten Peter Stüve in Hamburg verfaßte und in Wien 1748 erschienene Übersetzung; auch im ersten Bande der „Wiener Schaubühne" (1749) wurde dieselbe abgedruckt.

Deutschen. „Die Schauspieler", setzt der Herr von Voltaire hinzu[6]), „besonders die in der Provinz, spielen die Rolle des Essex gar zu gern, weil sie in einem gestickten Bande unter dem Knie und mit einem großen blauen Bande über die Schulter[7]) darin erscheinen können. Der Graf ist ein Held von der ersten Klasse, den der Neid verfolgt: das macht Eindruck. Übrigens ist die Zahl der guten Tragödien bei allen Nationen in der Welt so klein, daß die, welche nicht ganz schlecht sind, noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Akteurs nur aufgestutzt werden."

Er bestätigt dieses allgemeine Urteil durch verschiedene einzelne Anmerkungen, die ebenso richtig als scharfsinnig sind, und deren man sich vielleicht bei einer wiederholten Vorstellung mit Vergnügen erinnern dürfte. Ich teile die vorzüglichsten also hier mit, in der festen Überzeugung, daß die Kritik dem Genusse nicht schadet, und daß diejenigen, welche ein Stück am schärfsten zu beurteilen gelernt haben, immer diejenigen sind, welche das Theater am fleißigsten besuchen.

„Die Rolle des Cecils ist eine Nebenrolle und eine sehr frostige Nebenrolle. Solche kriechende Schmeichler zu malen, muß man die Farben in seiner Gewalt haben, mit welchen Racine den Narcissus[8]) geschildert hat."

---

6) in seinem Kommentare zu Vers 15 der 4. Scene des 5. Aktes. Eben diesem Kommentare ist auch der ganze folgende Auszug Lessings entlehnt.

7) Das sind die Insignien des englischen Hosenbandordens, welcher im Jahre 1349 (oder 1350) von König Eduard III. von England gestiftet wurde. Sie bestehen in einem Kniebande von dunkelblauem Sammet, auf welchem in Gold das Motto: „Ein Schurke, der dabei Übles denkt (Honni soit qui mal y pense)", gestickt ist; ferner in einem breiten dunkelblauen Bande, das von der linken Schulter nach der rechten Hüfte hängt und mehrfach verziert ist; dazu tragen die Ritter dieses vornehmsten Ordens Englands, der noch heute nur an Engländer vom höchsten Adel und an auswärtige Fürsten in beschränkter Anzahl verliehen wird, einen goldenen mit Brillanten verzierten Stern.

8) Narziß stellt im „Britannikus", einem im Jahre 1669 verfaßten Trauerspiele des großen französischen Tragikers Jean Racine (1639—1699), einen elenden und schmeichlerischen Heuchler dar, welcher das Vertrauen des edlen Britannikus mißbraucht und mit knechtischer Verworfenheit den Kaiser Nero überredet, jenen im Augenblicke einer feierlichen Versöhnung zu vergiften.

„Die vorgebliche Herzogin von Irton ist eine vernünftige tugendhafte Frau, die sich durch ihre Liebe zu dem Grafen weder die Ungnade der Elisabeth zuziehen, noch ihren Liebhaber heiraten wollen. Dieser Charakter würde sehr schön sein, wenn er mehr Leben hätte, und wenn er zur Verwickelung etwas beitrüge; aber hier vertritt sie bloß die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht hinlänglich."

„Mich dünkt, das alles, was die Personen in dieser Tragödie sagen und thun, immer noch sehr schielend, verwirrt und unbestimmt ist. Die Handlung muß deutlich, der Knoten verständlich, und jede Gesinnung plan und natürlich sein: das sind die ersten wesentlichsten Regeln. Aber was will Essex? Was will Elisabeth? Worin besteht das Verbrechen des Grafen? Ist er schuldig, oder ist er fälschlich angeklagt? Wenn ihn die Königin für unschuldig hält, so muß sie sich seiner annehmen. Ist er aber schuldig, so ist es sehr unvernünftig, die Vertraute sagen zu lassen, daß er nimmermehr um Gnade bitten werde, daß er viel zu stolz dazu sei. Dieser Stolz schickt sich sehr wohl für einen tugendhaften unschuldigen Helden, aber für keinen Mann, der des Hochverrats überwiesen ist. Er soll sich unterwerfen, sagt die Königin. Ist das wohl die eigentliche Gesinnung, die sie haben muß, wenn sie ihn liebt? Wenn er sich nun unterworfen, wenn er nun ihre Verzeihung angenommen hat, wird Elisabeth darum von ihm mehr geliebt als zuvor? Ich liebe ihn hundertmal mehr als mich selbst, sagt die Königin. Ah, Madame, wenn es soweit mit Ihnen gekommen ist, wenn Ihre Leidenschaft so heftig geworden, so untersuchen Sie doch die Beschuldigungen Ihres Geliebten selbst und verstatten nicht, daß ihn seine Feinde unter Ihrem Namen so verfolgen und unterdrücken, wie es durch das ganze Stück, obwohl ganz ohne Grund, heißt."

„Auch aus dem Freunde des Grafen, dem Salisbury, kann man nicht klug werden, ob er ihn für schuldig oder für unschuldig hält. Er stellt der Königin vor, daß der Anschein öfters betriege, daß man alles von der Parteilichkeit und Ungerechtigkeit seiner Richter zu besorgen habe. Gleichwohl nimmt er seine Zuflucht zur Gnade der Königin. Was hatte er dieses nötig, wenn er seinen Freund nicht strafbar glaubte? Aber was soll der Zuschauer glauben? Der weiß ebensowenig, woran er mit der Verschwörung des Grafen, als woran er mit der Zärtlichkeit der Königin gegen ihn ist."

„Salisbury sagt der Königin, daß man die Unterschrift des Grafen nachgemacht habe. Aber die Königin läßt sich im geringsten nicht einfallen, einen so wichtigen Umstand näher zu untersuchen. Gleichwohl war sie als Königin und als Geliebte dazu verbunden. Sie antwortet nicht einmal auf diese Eröffnung, die sie doch begierigst hätte ergreifen müssen. Sie erwidert bloß mit andern Worten, daß der Graf allzu stolz sei, und daß sie durchaus wolle, er solle um Gnade bitten."

„Aber warum sollte er um Gnade bitten, wenn seine Unterschrift nachgemacht war?"

Fünfundzwanzigstes Stück.

Den 24. Julius 1767.

„Essex selbst beteuert seine Unschuld; aber warum will er lieber sterben als die Königin davon überzeugen? Seine Feinde haben ihn verleumdet; er kann sie mit einem einzigen Worte zu Boden schlagen; und er thut es nicht. Ist das dem Charakter eines so stolzen Mannes gemäß? Soll er aus Liebe zur Irton so widersinnig handeln: so hätte ihn der Dichter durch das ganze Stück von seiner Leidenschaft mehr bemeistert zeigen müssen. Die Heftigkeit des Affekts kann alles entschuldigen; aber in dieser Heftigkeit sehen wir ihn nicht."

„Der Stolz der Königin streitet unaufhörlich mit dem Stolze des Essex; ein solcher Streit kann leicht gefallen. Aber wenn allein dieser Stolz sie handeln läßt, so ist er bei der Elisabeth sowohl als bei dem Grafen bloßer Eigensinn. Er soll mich um Gnade bitten; ich will sie nicht um Gnade bitten: das ist die ewige Leier. Der Zuschauer muß vergessen, daß Elisabeth entweder sehr abgeschmackt oder sehr ungerecht ist, wenn sie verlangt, daß der Graf sich ein Verbrechen soll vergeben lassen, welches er nicht begangen, oder sie nicht untersucht hat. Er muß es vergessen, und er vergißt es wirklich, um sich bloß mit den Gesinnungen des Stolzes zu beschäftigen, der dem menschlichen Herze so schmeichelhaft ist."

„Mit einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspiels ist, was sie sein sollte; alle sind verfehlt; und gleichwohl hat es gefallen. Woher dieses Gefallen? Offenbar aus der Situation der Personen, die für sich selbst rührend ist. — Ein großer Mann, den man auf das Schaffot führt, wird immer interessieren; die

Vorstellung seines Schicksals macht auch ohne alle Hilfe der Poesie Eindruck; ungefähr eben den Eindruck, den die Wirklichkeit selbst machen würde."

So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen; und ich weiß nicht, wie es kömmt, daß es immer solche Stücke sind, in welchen sich gute Akteurs am vorteilhaftesten zeigen. Selten wird ein Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als es geschrieben ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht, weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem Ihrigen hinzuthun können, vielleicht weil uns das Mittelmäßige mehr Zeit und Ruhe läßt auf ihr Spiel aufmerksam zu sein, vielleicht weil in dem Mittelmäßigen alles nur auf einer oder zwei hervorstechenden Personen beruht, anstatt daß in einem vollkommenern Stücke öfters eine jede Person ein Hauptakteur sein müßte, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

Beim Essex können alle diese und mehrere Ursachen zusammen kommen. Weder der Graf noch die Königin sind von dem Dichter mit der Stärke geschildert, daß sie durch die Aktion nicht noch weit stärker werden könnten. Essex spricht so stolz nicht, daß ihn der Schauspieler nicht in jeder Stellung, in jeder Gebärde, in jeder Miene noch stolzer zeigen könnte. Es ist sogar dem Stolze wesentlich, daß er sich weniger durch Worte als durch das übrige Betragen äußert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es läßt sich nur sehen, nicht hören, daß es eine stolze Bescheidenheit ist. Diese Rolle muß also notwendig in der Vorstellung gewinnen. Auch die Nebenrollen können keinen übeln Einfluß auf ihn haben; je subalterner Cecil und Salisbury gespielt werden, desto mehr ragt Essex hervor. Ich darf es also nicht erst lange sagen, wie vortrefflich ein Ekhof das machen muß, was auch der gleichgiltigste Akteur nicht ganz verderben kann.

Mit der Rolle der Elisabeth ist es nicht völlig so; aber doch kann sie auch schwerlich ganz verunglücken. Elisabeth ist so zärtlich, als stolz; ich glaube ganz gern, daß ein weibliches Herz beides zugleich sein kann; aber wie eine Aktrice beides gleich gut vorstellen könne, das begreife ich nicht recht. In der Natur selbst trauen wir einer stolzen Frau nicht viel Zärtlichkeit und einer zärtlichen nicht viel Stolz zu. Wir trauen es ihr nicht zu, sage

ich: denn die Kennzeichen des einen widersprechen den Kennzeichen des andern. Es ist ein Wunder, wenn ihr beide gleich geläufig sind; hat sie aber nur die einen vorzüglich in ihrer Gewalt, so kann sie die Leidenschaft, die sich durch die andern ausdrückt, zwar empfinden, aber schwerlich werden wir ihr glauben, daß sie dieselbe so lebhaft empfindet, als sie sagt. Wie kann eine Aktrice nun weiter gehen, als die Natur? Ist sie von einem majestätischen Wuchse, tönt ihre Stimme voller und männlicher, ist ihr Blick dreist, ist ihre Bewegung schnell und herzhaft: so werden ihr die stolzen Stellen vortrefflich gelingen; aber wie steht es mit den zärtlichen? Ist ihre Figur hingegen weniger imponierend, herrscht in ihren Mienen Sanftmut, in ihren Augen ein bescheidenes Feuer, in ihrer Stimme mehr Wohlklang als Nachdruck; ist in ihrer Bewegung mehr Anstand und Würde als Kraft und Geist: so wird sie den zärtlichen Stellen die völligste Genüge leisten; aber auch den stolzen? Sie wird sie nicht verderben, ganz gewiß nicht; sie wird sie noch genug absetzen[1]); wir werden eine beleidigte zürnende Liebhaberin in ihr erblicken, nur keine Elisabeth nicht[2]), die Manns genug war, ihren General und Geliebten mit einer Ohrfeige nach Hause zu schicken. Ich meine also, die Aktricen, welche die ganze doppelte Elisabeth uns gleich täuschend zu zeigen vermögend wären, dürften noch seltener sein, als die Elisabeths selber, und wir können und müssen uns begnügen, wenn eine Hälfte nur recht gut gespielt und die andere nicht ganz verwahrlost wird.

Madame Löwen hat in der Rolle der Elisabeth sehr gefallen, aber jene allgemeine Anmerkung nunmehr auf sie anzuwenden, uns mehr die zärtliche Frau als die stolze Monarchin sehen und hören lassen. Ihre Bildung, ihre Stimme, ihre bescheidene Aktion ließen es nicht anders erwarten; und mich dünkt, unser Vergnügen hat dabei nichts verloren. Denn wenn not-

1) „Absetzen" bedeutet hier „von einander abheben", „hervorheben"; so bei Lessing öfters, bei Wieland und Goethe ebenso (vgl. Grimm „Deutsches Wörterbuch", s. v. absetzen).

2) Zwei Negationen, die sich in demselben Satze auf die Behauptung beziehen, verneinen verstärkt: die eine verneint die Aussage, die andere das betreffende Satzglied mit Bezug auf die Aussage. So findet es sich bei den besten Schriftstellern, bei Lessing, Herder, Schiller, Goethe bis auf Rückert; doch schwindet die Verstärkung der Negation in der Schriftsprache immer mehr, so daß wir uns jetzt mit der einfachen Verneinung der Behauptung begnügen, also hier: „nur eine Elisabeth nicht".

wendig eine die andere verfinstert, wenn es kaum anders sein kann, als daß nicht die Königin unter der Liebhaberin, oder diese unter jener leiden sollte: so glaube ich, ist es zuträglicher, wenn eher etwas von dem Stolze und der Königin, als von der Liebhaberin und der Zärtlichkeit verloren geht.

Es ist nicht bloß eigensinniger Geschmack, wenn ich so urteile; noch weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer ein Kompliment damit zu machen, die noch immer eine Meisterin in ihrer Kunst sein würde, wenn ihr diese Rolle auch gar nicht gelungen wäre. Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen, und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles, er höre gern frei und laut über sich urteilen, und wolle sich lieber auch dann und wann falsch als seltner beurteilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht wert, daß wir ihn studieren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt[3]), daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln[4]).

Ich wollte sagen, daß sich Gründe anführen lassen, warum es besser ist, wenn die Aktrice mehr die zärtliche als die stolze Elisabeth ausdrückt. Stolz muß sie sein, das ist ausgemacht: und daß sie es ist, das hören wir. Die Frage ist nur, ob sie zärtlicher als stolz oder stolzer als zärtlich scheinen soll; ob man, wenn man unter zwei Aktricen zu wählen hätte, lieber die zur Elisabeth nehmen sollte, welche die beleidigte Königin mit allem drohenden Ernste, mit allen Schrecken der rächerischen Majestät auszudrücken vermöchte, oder die, welcher die eifersüchtige Liebhaberin mit allen kränkenden Empfindungen der verschmähten Liebe, mit aller Bereitwilligkeit, dem teuern Frevler zu vergeben,

3) Brandstätter, die Gallizismen in der deutschen Schriftsprache, 1874, S. 233 sieht hierin eine Nachahmung der französischen Ausdrucksweise (avant que ... ne).

4) Diese Worte gehen auf die eitle Frau Hensel. Vom Ende dieses Stückes an schweigt Lessing über die Schauspieler.

mit aller Beängstigung über seine Hartnäckigkeit, mit allem Jammer über seinen Verlust angemessener wäre? Und ich sage: diese.

Denn erstlich wird dadurch die Verdopplung des nämlichen Charakters vermieden. Essex ist stolz, und wenn Elisabeth auch stolz sein soll, so muß sie es wenigstens auf eine andere Art sein. Wenn bei dem Grafen die Zärtlichkeit nicht anders als dem Stolze untergeordnet sein kann, so muß bei der Königin die Zärtlichkeit den Stolz überwiegen. Wenn der Graf sich eine höhere Miene giebt als ihm zukömmt, so muß die Königin etwas weniger zu sein scheinen, als sie ist. Beide auf Stelzen, mit der Nase nur immer in der Luft einhertreten, beide mit Verachtung auf alles, was um sie ist, herabblicken lassen, würde die ekelste Einförmigkeit sein. Man muß nicht glauben können, daß Elisabeth, wenn sie an des Essex Stelle wäre, ebenso wie Essex handeln würde. Der Ausgang weist es, daß sie nachgebender ist als er, sie muß also auch gleich von Anfang nicht so hoch daherfahren als er. Wer sich durch äußere Macht emporzuhalten vermag, braucht weniger Anstrengung, als der es durch eigene innere Kraft thun muß. Wir wissen darum doch, daß Elisabeth die Königin ist, wenn sich gleich Essex das königlichere Ansehen giebt.

Zweitens ist es in dem Trauerspiele schicklicher, daß die Personen in ihren Gesinnungen steigen, als daß sie fallen. Es ist schicklicher, daß ein zärtlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein stolzer von der Zärtlichkeit sich fortreißen läßt. Jener scheint sich zu erheben, dieser zu sinken. Eine ernsthafte Königin, mit gerunzelter Stirne, mit einem Blicke, der alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gebracht wird und nach den kleinen Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzt, ist fast, fast lächerlich. Eine Geliebte hingegen, die ihre Eifersucht erinnert, daß sie Königin ist, erhebt sich über sich selbst, und ihre Schwachheit wird fürchterlich.

Sechsundzwanzigstes Stück.

Den 28. Julius 1767.

Den einunddreißigsten Abend (Mittwochs, den 10. Junius) ward das Lustspiel der Madame Gottsched: die Hausfranzösin oder die Mamsell[1]) aufgeführt.

Dieses Stück ist eines von den sechs Originalen, mit welchen 1744 unter Gottschedischer Geburtshilfe Deutschland im fünften Bande der Schaubühne[2]) beschenkt ward. Man sagt, es sei zur Zeit seiner Neuheit hier und da mit Beifall gespielt worden. Man wollte versuchen, welchen Beifall es noch erhalten würde, und es erhielt den, den es verdient: gar keinen. Das Testament, von eben derselben Verfasserin[3]), ist noch so

1) Die Hausfranzösin oder die Mamsell, ein deutsches Originallustspiel in Prosa und fünf Aufzügen, erschien im Jahre 1744. Inhalt: Im Hause des Herrn Germann werden seine 3 Kinder, ein Knabe und zwei Mädchen, von einer Französin erzogen. Der Sohn und das jüngere 9jährige Mädchen haben ganz das französische Wesen angenommen, die älteste Tochter aber bewahrt sich ihren gesunden deutschen Sinn. Als der Sohn Franz gar mit einem französischen Erzieher und einem französischen Diener zur völligen Ausbildung eine Reise nach Paris machen soll, treten die das Deutschtum vertretende ältere Schwester und zwei andere männliche Verwandte, die gleiche nationale Gesinnung haben, dagegen auf und entlarven auf Grund eines Briefes aus Paris die drei Franzosen als frühere Diebe und Betrüger, die zu einer Familie gehören. Alle, auch Franz, sind von der Vorliebe für französisches Wesen geheilt. — Wenn auch die Sprache des Stückes an ermüdender Breite leidet und jeglichen dichterischen Schwunges entbehrt, obwohl ferner mancherlei Unflätereien und Geschmacklosigkeiten sich darin finden (und deshalb ist Lessing zu dem obigen Urteile über die Sittlichkeit und den künstlerischen Wert des Stückes berechtigt), so bleibt doch die warme vaterländische Gesinnung zu loben, welche sich das ganze Stück hindurch ausspricht: das kernhafte, ehrliche, deutsche Wesen wird überall gewürdigt und gepriesen im Gegensatze zu französischer Windbeutelei und Hohlheit; mit vernichtendem Spotte aber wird das alberne Nachäffen von allem, was französisch ist und deshalb gut sein muß, gegeißelt. Doppelt anerkennenswert, wenn man bedenkt, daß Gottsched und seine Schule wissenschaftlich wie künstlerisch von den Franzosen abhängig war, und beim Erscheinen des Stückes Roßbach noch nicht geschlagen, noch keine „Minna von Barnhelm“ im Riccaut den Grundtypus aller fahrenden französischen Glücksritter gekennzeichnet hatte!

2) s. Einl. § 2 S. 2.

3) Das Testament, ein Lustspiel in 5 Aufzügen von Frau Gottsched (im 6. Bande der „Schaubühne“, 1745) hat folgenden Inhalt: Eine Dame versteht es — gegenüber einem habsüchtigen Neffen und einer

etwas [4]); aber die Hausfranzösin ist ganz und gar nichts. Noch weniger als nichts: denn sie ist nicht allein niedrig und platt und kalt, sondern noch oben darein schmutzig, ekel und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben können. Ich will hoffen, daß man mir den Beweis von diesem allen schenken wird. —

Den zweiunddreißigsten Abend (Donnerstags, den 11. Junius) ward die Semiramis des Herrn von Voltaire wiederholt [5]).

Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt [6]), so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte.

Wie dies geschehen könne, zeigt Lessing in einer ausführlichen Erörterung, die bis zu Ende des 27. Stückes geht.

Achtundzwanzigstes Stück.

Den 4. August 1767.

Den dreiunddreißigsten Abend (Freitags, den 12. Junius) ward die Nanine wiederholt [1]), und den Beschluß machte der

---

Nichte, die nur auf ihren Tod wartet, während eine andere uneigennützig ist —, die Kranke zu spielen, um die Gesinnung ihrer Verwandten auszuforschen. Sobald sie diese erkannt hat, treten entsprechende Strafen und Belohnungen ein (Enterbung und Legat); sie selbst vermählt sich wieder. — Das Stück leidet besonders an endlosen Wiederholungen, ist ohne dichterischen Schwung und in der plattesten Sprache verfaßt.

4) Ein ebenso unverständliches als unberechtigtes Urteil Lessings! Freilich ist andererseits der deshalb von den Klotzianern — vgl. über sie später St. 101—104 — gegen ihn gerichtete Angriff (Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, IV. Bd., 1770, S. 223) ungerecht und hämisch.

5) s. St. 10 A. 3. Auf dem „Theaterzettel" steht: „Die Symphonie zu dieser Tragödie, wie auch die Musik zwischen jedem Aufzuge ist von dem Herrn Agricola in Berlin [1720—1774] komponiert."

6) Der Chor ist im modernen Drama abgeschafft; seinen Platz aber, der geblieben ist, nämlich den Raum zwischen der Bühne und den Zuschauersitzen, haben jetzt die Musiker eingenommen. Sie mögen nun auch die Aufgabe des alten Chores, wie er sie namentlich zur Zeit eines Sophokles hatte, auf sich nehmen, nämlich wie jener mit passenden Gesängen, welche gleichsam die in Worte gefaßten Gedanken der Zuschauer über das Spiel waren, so mit passender Musik, gleichsam den offenbarten Empfindungen der Zuschauer, die Handlung einleiten, begleiten und schließen.

1) s. St. 21 A. 2.

Bauer mit der Erbschaft, aus dem Französischen des **Marivaux**[2]).

Inhalt: Lessing giebt den Inhalt mit Dialektproben, in denen das französische Patois mit dem niedersächsischen Platt wiedergegeben ist, allerdings nicht fehlerlos.

Den vierunddreißigsten Abend (Montags, den 29. Junius) ward der **Zerstreute** des **Regnard**[3]) aufgeführt.

Ich glaube schwerlich, daß unsere Großväter den deutschen Titel dieses Stückes verstanden hätten. Noch Schlegel übersetzte Distrait durch Träumer[4]). Zerstreut sein, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen gemacht. Wir wollen nicht untersuchen, wer das Recht hatte, diese Worte zu machen, sondern wir wollen sie brauchen, nachdem sie einmal gemacht sind. Man versteht sie nunmehr, und das ist genug.

Regnard brachte seinen Zerstreuten im Jahre 1697 aufs Theater, und er fand nicht den geringsten Beifall. Aber vierunddreißig Jahr darauf, als ihn die Komödianten wieder versuchten, fand er einen soviel größern. Welches Publikum hatte

2) Vgl. über ihn St. 18 A. 1. Sein L'Héritier de Village stammt aus dem Jahre 1725. Inhalt: Ein Bauer hat geerbt, aber: wie gewonnen, so zerronnen! Der Makler, bei dem das Geld steht, macht bankerott, und der Bauer ist wieder arm, bleibt aber „gesund und vergnügt.“

3) Le Distrait, ein Lustspiel in Versen und fünf Akten, zum ersten Male am 2. Dezember 1697 aufgeführt, hat folgenden Inhalt: Leander, rechtschaffen, sittenstreng und von edler Gesinnung, auch am Hofe gern gesehen, hat nur den Fehler, stets sehr zerstreut zu sein, und, da er fortwährend in Gedanken versunken ist, weiß er meist nicht, was er gesagt und gethan hat, verwechselt häufig die Personen und giebt so unausgesetzt zu Ärgernissen Veranlassung. Durch den Wunsch eines hochbetagten Erbonkels ist er genötigt, gegen eine herrschsüchtige und mürrische Alte, Frau Grognac, entgegenkommend zu sein, die glaubt, er wolle ihre Tochter Isabelle heiraten, besonders seit er in ihr Haus gezogen ist. Leander jedoch liebt Klarissa, deren Bruder aber, den flatterhaften Chevalier, liebt Isabelle. Der Chevalier, dem von Frau Grognac das Haus verboten wurde, hat sich als italienischer Sprachlehrer Eingang zu verschaffen gewußt. Durch mehrere in der Zerstreuung begangene Fehler Leanders kommen die Liebenden in arge Verlegenheiten, welche sich aber durch gegenseitiges Aussprechen lösen, worauf dann die Vermählung der Liebespaare erfolgt, da auch Frau Grognac versöhnt wird.

4) Im „Demokrit, ein Totengespräch“ (zwischen Aristophanes, Demokrit und Regnard: Werke 1764, Bd. III, S. 188) läßt Joh. El. Schlegel den Aristophanes sagen: „Ei, ich kenne ihn; ist es nicht Regnard? Molière hat mir seinen „„Spieler““ und „„Träumer““ gelobt.“

nun recht? Vielleicht hatten sie beide nicht unrecht. Jenes strenge Publikum verwarf das Stück als eine gute förmliche Komödie[5]), wofür es der Dichter ohne Zweifel ausgab. Dieses geneigtere nahm es für nichts mehr auf, als es ist; für eine Farce, für ein Possenspiel, das zu lachen machen soll; man lachte und war dankbar. Jenes Publikum dachte:

— non satis est risu diducere rictum
Auditoris — — —*)

und dieses:

— et est quaedam tamen hic quoque virtus**) [6])

Außer der Versifikation, die noch dazu sehr fehlerhaft und nachlässig ist, kann dem Regnard dieses Lustspiel nicht viel Mühe gemacht haben. Den Charakter seiner Hauptperson fand er bei dem La Bruyere[7]) völlig entworfen. Er hatte nichts zu thun, als die vornehmsten Züge teils in Handlung zu bringen, teils erzählen zu lassen. Was er von dem Seinigen hinzufügte, will nicht viel sagen.

Wider dieses Urteil ist nichts einzuwenden; aber wider eine andere Kritik[8]), die den Dichter auf der Seite der Moralität

*) „Nicht ists damit gethan, zur schallenden Lache des Hörers Kehle zu öffnen — — —“

**) „— wiewohl auch darin sich einige Kunst zeigt.“

5) d. h. eine regelmäßige, nach den Regeln der Franzosen genau ausgeführte.

6) Aus Horaz, Satiren, I, 10, 8 ff.

7) **Jean de la Bruyère** (gebürtig aus der Umgebung der kleinen Stadt Dourdain in der Normandie, 1644(?)—1696), Lehrer des Herzogs von Burgund, studierte in sorgenloser Stellung und behaglicher Ruhe die Sitten seiner Umgebung. Das Ergebnis dieser Beobachtungen legte er in seinem berühmten Werke nieder: Les Charactères de Théophraste avec les Charactères ou les Moeurs de ce Siècle, das 1687 erschien und im wesentlichen eine Nachahmung der Charaktere des griechischen Philosophen Theophrast (um 370 v. Chr.), Schülers von Plato und Aristoteles, ist. Im 11. Kapitel, „Vom Menschen“ überschrieben, schildert La Bruyère einen gewissen Menalque, von dem er eine Menge thörichter Streiche berichtet, die derselbe in der Zerstreutheit begeht. Diese Züge hat Regnard in seinem „Zerstreuten“ nach Bedürfnis benutzt, wie schon die Brüder Parfait in ihrer oben St. 17 A. 13 erwähnten „Geschichte des französischen Theaters“, Teil XIV, S. 81 und 75, bemerkten.

8) Dieselbe steht in den anonym erschienenen „Briefen eines Franzosen“, Teil I, S. 881; doch auch sie, deren Gedanken Lessing oben wiedergiebt, ist nur die weitere Ausführung des Urteils, das der Dichter und Litterarhistoriker Abbé Pellegrin (1663—1747) im Mercure de France (Juli 1731, S. 1788 ff.) gefällt hat.

fassen will, desto mehr. Ein Zerstreuter soll kein Vorwurf für die Komödie sein. Warum nicht? Zerstreut sein, sagt man, sei eine Krankheit, ein Unglück, und kein Laster. Ein Zerstreuter verdiene ebensowenig ausgelacht zu werden als einer, der Kopfschmerzen hat. Die Komödie müsse sich nur mit Fehlern abgeben, die sich verbessern lassen. Wer aber von Natur zerstreut sei, der lasse sich durch Spöttereien ebensowenig bessern als ein Hinkender.

Aber ist es denn wahr, daß die Zerstreuung ein Gebrechen der Seele ist, dem unsere besten Bemühungen nicht abhelfen können? Sollte sie wirklich mehr natürliche Verwahrlosung als üble Angewohnheit sein? Ich kann es nicht glauben. Sind wir nicht Meister unserer Aufmerksamkeit? Haben wir es nicht in unserer Gewalt, sie anzustrengen, sie abzuziehen, wie wir wollen? Und was ist die Zerstreuung anders als ein unrechter Gebrauch unserer Aufmerksamkeit? Der Zerstreute denkt, und denkt nur das nicht, was er seinen jetzigen sinnlichen Eindrücken zufolge denken sollte. Seine Seele ist nicht entschlummert, nicht betäubt, nicht außer Thätigkeit gesetzt, sie ist nur abwesend, sie ist nur anderwärts thätig. Aber so gut sie dort sein kann, so gut kann sie auch hier sein; es ist ihr natürlicher Beruf, bei den sinnlichen Veränderungen ihres Körpers gegenwärtig zu sein; es kostet Mühe, sie dieses Berufs zu entwöhnen, und es sollte unmöglich sein, ihr ihn wieder geläufig zu machen?

Doch es sei; die Zerstreuung sei unheilbar: wo steht es denn geschrieben, daß wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Chikanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat[9]), nur daher entstanden, weil er ihn nicht gehörig in Er-

9) in einem Schreiben (Bd. VIII der sämtlichen Werke) an den berühmten Mathematiker und Philosophen Jean d'Alembert v. J. 1758. Rousseau läßt das Theater nur für die an sich schon verdorbenen großen Staaten als notwendiges Übel gelten, für kleinere verwirft er es aber, da es nur die Liebe zur Arbeit vernichte, die Verschwendung steigere und die Sitten verwildere. Mit Recht weist Lessing diese Gründe zurück;

wägung gezogen. Molière, sagt er z. E., macht uns über den Misanthropen zu lachen, und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks; Molière beweist sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht. Nicht doch; der Misanthrop wird nicht verächtlich, er bleibt, wer er ist, und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das Geringste. Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übrige guten Eigenschaften, wie wir sie schätzen sollen; ja ohne sie würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne und sehe, ob sie noch lächerlich sein wird? Widrig, ekel, häßlich wird sie sein, nicht lächerlich.

Neunundzwanzigstes Stück.

Den 7. August 1767.

Die Komödie will durch Lachen bessern, aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerliche Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken, es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, daß der Geizige des Molière nie einen Geizigen, der Spieler des Regnard nie einen Spieler gebessert habe; eingeräumt, daß das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend; die Thorheiten, die sie nicht haben, haben andere, mit welchen sie leben müssen; es ist ersprießlich,

---

richten sie sich doch gegen die ganze Kunstart, während sie nur für einzelne schlechte Werke giltig sind (vgl. „Hettner, Geschichte der französischen Litteratur“, S. 412).

diejenigen zu kennen, mit welchen man in Kollision kommen kann, ersprießlich, sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei, und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres als das Lächerliche [1]). —

Das Rätsel oder Was den Damen am meisten gefällt, ein Lustspiel in einem Aufzuge von Herr Löwen [2]), machte diesen Abend den Beschluß.

Inhalt: Hinweis auf Löwens französische Quellen; das Ganze ist leichte Ware.

Den fünfunddreißigsten Abend (Mittwochs, den 1. Julius) ward in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark [3]) die Rodogune [4]) des Peter Corneille aufgeführt.

---

1) Die Aufgabe, welche hier Lessing als die des Lustspiels hingestellt, hat auch die Satire, welche, wie es in dem berühmten Worte des Horaz (Satiren I, 1, 24) heißt, „lachend die Wahrheit sagt".

2) abgedruckt in Löwens Schriften IV. Teil (1766) S. 339—367. Inhalt: Ritter Robert findet in dieser Feerie die Lösung des genannten Rätsels mit dem Worte: „Befehlen", mit Hilfe der Königstochter, die er dann zum Weibe erhält.

3) Christian VII., regierte seit 1766, wurde 1772 geistesschwach, starb 1808.

4) Rodogune, princesse des Parthes, Trauerspiel in fünf Akten, 1646. Der Inhalt der sehr verwickelten Handlung ist folgender: Nikanor, König von Syrien, ist in einer Schlacht von den Parthern gefangen genommen. Seine Gattin Kleopatra wird von einem Empörer Tryphon bedroht und kann, als das Gerücht den Tod ihres Gatten in der parthischen Gefangenschaft meldet, sich nur dadurch retten, daß sie den Bruder Nikanors, Antiochus, zum Gatten wählt. Dieser besiegt den Tryphon, macht sich aber selbst zum Könige. Kleopatra hat ihre Söhne Antiochus und Seleucus unterdessen nach Ägypten gerettet, wo sie von Timagenes erzogen werden. Plötzlich heißt es, Nikanor lebe noch und nahe mit einem parthischen Heere. Um sich an der treulosen Gattin zu rächen, habe er sich mit Rodogune, der Schwester des Partherkönigs Phraates, verlobt. Kleopatra bleibt nichts übrig, als Gewalt mit Gewalt abzuwehren: sie besiegt das Partherheer und tötet den Gemahl mit eigner Hand; Rodogune wird ihre Gefangene. Den Tod Nikanors erfährt der mit den Prinzen aus Ägypten zurückgerufene Timagenes von seiner Schwester Laonice, der Vertrauten der Königin. Zugleich meldet ihm diese, daß die Königin heute entscheiden wolle, wer der ältere von den beiden Zwillingsprinzen sei, denn bisher hatte sie dies verheimlicht. Mit dem Throne sollte der Bevorzugte auch Rodogune als Gattin erhalten. Während des Gespräches sind aber beide Prinzen gekommen und haben sich Liebe und Treue versprochen, auf wen die Wahl der Königin auch fallen, und wer auch die von beiden geliebte Rodogune

Corneille bekannte[5]), daß er sich auf dieses Trauerspiel das meiste einbilde, daß er es weit über seinen Cinna und Cid[6])

---

erhalten möge. Laonice, welche Rodogune zu bewachen hat, die Unglückliche aber milde behandelt, begrüßt dieselbe nach der Unterredung mit Timagenes. Rodogune aber spricht sich traurig aus, verrät jedoch bei dieser Gelegenheit, daß sie einen der Prinzen liebe. Kleopatra, wohl unterrichtet von dem Gange der Ereignisse, erschrickt und erzählt in einem Monologe, daß sie nicht daran denke, die mit Blut erworbene Herrschaft aufzugeben; sie enthüllt der Laonice zugleich ihren Plan, daß sie nur dem ihrer Söhne die Herrschaft übertragen wolle, der sie an der Rodogune gerächt habe. Ihren Söhnen verkündigt sie darauf selbst ihren Willen. Beide weisen die Blutthat schaudernd zurück und schließen sich nur enger in Liebe aneinander. Aber auch in Rodogune leben Gedanken der Rache. Orontes, ihres Bruders Phraates Gesandter, bestärkt sie darin, indem er ihr seinen Schutz zusagt, zugleich aber ihr andeutet, daß sie hier in Syrien sich den Thron erwerben müsse oder sterben. Rodogune entschließt sich deshalb, demjenigen Prinzen ihre Hand als Preis anzubieten, welcher den gemordeten Nikanor und die Leiden der Prinzessin an der unmenschlichen Kleopatra gerächt habe. Beide Prinzen werden auf das tiefste erschüttert, und Seleucus tritt kleinmütig zurück. Der thatkräftigere Antiochus hingegen will durch eigene Aufopferung des Bruders Glück begründen. Er kommt mit Rodogune noch einmal zusammen und erfährt nun aus ihrem Munde, daß er der von ihr Geliebte sei. Noch gilt es, den Widerstand der Kleopatra zu überwinden. Auch bei ihr will er durch eigne Aufopferung die Grausame versöhnen. Diese aber stellt sich gerührt und erklärt ihn zum König. Ein neuer Versuch, Seleucus für ihre Rache zu gewinnen, indem sie ihm den Glanz der Herrschaft schildert, mißlingt. Kleopatra entschließt sich nun zu neuem Frevel. Sie ermordet ihren Sohn Seleucus und will, wenn Antiochus mit seiner Braut von ihr bei der Vermählungsfeier der Sitte gemäß den Königstrank fordern wird, diesen vergiften. Die Neuvermählten kommen: schon ist der verhängnisvolle Kelch gebracht, Antiochus hat ihn bereits in der Hand, als Timagenes hereinstürzt, ihm Seleucus' Tod zu melden. Der Sterbende hat nur noch eine Warnung aussprechen können, ohne den Namen seiner Mörderin zu nennen. Antiochus schwankt zwischen Kleopatra und Rodogune. Erstere aber sucht den Verdacht auf Rodogune zu lenken. Da beschließt Antiochus, um der unbekannten Mörderin zuvorzukommen, sich selbst den Tod zu geben; er will nur zuvor noch die Vermählungsfeier vollenden. So greift er nach dem Giftkelche. Allein Rodogune ist mißtrauisch geworden und veranlaßt Kleopatra, selbst das Gift zu trinken. Mit einem Fluche entfernt diese sich, schon von Todesschauern erfaßt. Das Stück schließt mit einer Bitte des Antiochus an die Götter, ihnen allen zu verzeihen.

5) In seinem Examen de Rodogune, das hinter dem Stücke abgedruckt ist (Théâtre de Pierre et de Thomas Corneille, Paris bei Didot, t. II, 1872, S. 80).

6) Gegenstand der ersteren Tragödie bildet die Großmut des Augustus, der die Verschwörer gegen sein Leben durch neue Wohlthaten versöhnt, die letztere hat kurz folgenden Inhalt: Graf Gormas hat in

setze, daß seine übrige Stücke wenig Vorzüge hätten, die in diesem nicht vereint anzutreffen wären: ein glücklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke Verse, ein gründliches Raisonnement, heftige Leidenschaften, ein von Akt zu Akt immer wachsendes Interesse. —

Es ist billig, daß wir uns bei dem Meisterstücke dieses großen Mannes verweilen.

Die Geschichte, auf die es gebaut ist, erzählt Appianus Alexandrinus [7]) gegen das Ende seines Buchs von den syrischen Kriegen. „Demetrius, mit dem Zunamen Nicanor [8]), unternahm einen Feldzug gegen die Parther [9]) und lebte als Kriegsgefangener einige Zeit an dem Hofe ihres Königs Phraates [10]), mit dessen

---

einem Streite mit Don Diego diesen durch einen Backenstreich entehrt. Rodrigo, der Sohn des Geschlagenen, rächt den Schimpf des alten Vaters im Zweikampfe, in welchem er den Grafen Gormas tötet, obwohl er dessen Tochter Ximene liebt und von ihr wieder geliebt wird. Diese verklagt ihn trotzdem beim Könige und hält, obschon Rodrigo sie bittet, sein Leben als Sühne für den getöteten Vater anzunehmen, und obwohl Rodrigo so große Heldenthaten gegen die Araber verrichtet, daß ihm der dankbare König den Ehrennamen Cid (Sayd, arabisch „Herr") giebt, die Anklage aufrecht, von Sancho aufgestachelt, der nach ihrer Hand trachtet. Ein Zweikampf zwischen Rodrigo und Sancho muß entscheiden. Der Cid siegt und erhält nun Ximenes Verzeihung und Hand.

7) **Appianus** aus Alexandrien, welcher in seiner Heimat und in Rom hohe Ämter bekleidete, verfaßte unter dem Kaiser Antoninus Pius (138—161 v. Chr.) eine „Römische Geschichte", die er nach Provinzen abteilte. Im 11. Buche, das die syrischen und persischen Verhältnisse behandelte, stehen im 67. Kap. die oben mitgeteilten Thatsachen; Corneille gab sie in der „Vorrede" vor seiner „Rodogune" in künstlerischer Form wieder; nach ihm ist die Lessingsche Übersetzung angefertigt. — Bei aller Wahrheitsliebe ist Appian doch nicht selten kritiklos, auch ist er ungenau; es ist daher in den folgenden Anmerkungen auf die andern Quellen zurückgegangen, besonders auf die griechischen Historiker Polybius und Diodor, auf den Juden Flavius Josephus und die Römer Livius und Justinus.

8) Demetrius II. Nikator (nicht Nikanor, wie Lessing nach Corneille schreibt) verlebte seine Jugend als Geisel in Rom; sein Vater Demetrius I. Soter war von einem Prätendenten entthront und getötet worden; Nikator mußte sich daher erst den väterlichen Thron erkämpfen (147—140 v. Chr.), den er später unter vielen Kämpfen behauptete (130—126 v. Chr.). Seine Kriegsgefangenschaft fällt von 140—130 v. Chr.

9) Sie grenzten nordöstlich an die Syrier und wohnten bis zum Euphrat.

10) Phraates I. (181—144 v. Chr.), der fünfte der Arsaciden. Obschon mehrfach von Demetrius besiegt, nahm er ihn doch mit List ge-

Schwester Rodogune er sich vermählte. Inzwischen bemächtigte sich Diodotus[11]), der den vorigen Königen gedient hatte, des syrischen Thrones und erhob ein Kind, den Sohn des Alexander Nothus, darauf, unter dessen Namen er als Vormund anfangs die Regierung führte. Bald aber schaffte er den jungen König aus dem Wege, setzte sich selbst die Krone auf und gab sich den Namen Tryphon. Als Antiochus, der Bruder des gefangenen Königs, das Schicksal desselben und die darauf erfolgten Unruhen des Reichs zu Rhodus, wo er sich aufhielt, hörte, kam er nach Syrien zurück[12]), überwand mit vieler Mühe den Tryphon und ließ ihn hinrichten. Hierauf wandte er seine Waffen gegen den Phraates und forderte die Befreiung seines Bruders. Phraates[13]), der sich des Schlimmsten besorgte, gab den Demetrius auch wirklich los; aber nichtsdestoweniger kam es zwischen ihm und dem Antiochus zum Treffen, in welchem dieser den kürzern zog und sich aus Verzweiflung selbst entleibte. Demetrius, nachdem er wieder in sein Reich gekehrt war, ward von seiner Gemahlin Kleopatra aus Haß gegen die Rodogune um-

---

fangen. In der Gefangenschaft vermählte sich Demetrius mit der Tochter seines Nachfolgers Mithridates I. (des sechsten Arsaciden, 144—136 v. Chr.), obschon er mit Kleopatra, der Tochter des ägyptischen Königs Ptolemäus VI. Philometor (181—146), der Witwe des früheren Prätendenten Alexander Balas, verheiratet war. Aus dieser Ehe stammten die zwei Söhne des Demetrius Nicator.

11) Diodotus Tryphon, Feldherr unter Alexander Balas, dessen jüngerer Sohn Antiochus auf dem syrischen Throne folgte. Er tötete denselben bald darauf durch Gift und regierte dann selbst von 137 an.

12) Antiochus VII. Sidetes, von Kleopatra gerufen, besiegte und tötete den Tryphon; vom Jahre 134 an ist er König; unsicher ist, ob er sich mit Kleopatra vermählt hat. Die Zurückberufung seines Bruders Antiochus von den Parthern geschah wohl nur, um einem Angriffe von jener Seite vorzubeugen.

13) Phraates II. (der siebente Arsacide) folgte 137 auf Mithridates I. Er war mit einer Tochter des Demetrius, die ihrem Vater in die Gefangenschaft gefolgt war, vermählt. Er ist es, welcher Demetrius entließ, damit dieser seine Ansprüche auf den syrischen Thron geltend mache, das Nachbarreich Syrien also geschwächt werde. Schon aber ist Antiochus in Parthien eingefallen. Zuerst siegreich, unterliegt er zuletzt und fällt. Der Partherkönig will jetzt Demetrius zurückholen lassen, doch ist dieser bereits nach Syrien geeilt und hat sich des erledigten Thrones bemächtigt (130). Vier Jahre behauptete er denselben bis zu seinem Tode, der im Jahre 126 erfolgte; nach einigen Quellen tötet ihn ein Unterbefehlshaber, nach anderen seine unversöhnliche Gattin Kleopatra. Von Rodogune verlautet weiter nichts.

gebracht, obschon Kleopatra selbst aus Verdruß über diese Heirat sich mit dem nämlichen Antiochus, seinem Bruder, vermählt hatte. Sie hatte von dem Demetrius zwei Söhne, wovon sie den ältesten, mit Namen Seleucus, der nach dem Tode seines Vaters den Thron bestieg[14]), eigenhändig mit einem Pfeile erschoß; es sei nun, weil sie besorgte, er möchte den Tod seines Vaters an ihr rächen, oder weil sie sonst ihre grausame Gemütsart dazu veranlaßte. Der jüngste Sohn hieß Antiochus; er folgte seinem Bruder in der Regierung[15]) und zwang seine abscheuliche Mutter, daß sie den Giftbecher, den sie ihm zugedacht hatte, selbst trinken mußte.

In dieser Erzählung lag Stoff zu mehr als einem Trauerspiele. Es würde Corneillen eben nicht viel mehr Erfindung gekostet haben, einen Tryphon, einen Antiochus, einen Demetrius, einen Seleucus daraus zu machen, als es ihm, eine Rodogune daraus zu erschaffen, kostete. Was ihn aber vorzüglich darin reizte, war die beleidigte Ehefrau, welche die usurpierten Rechte ihres Ranges und Bettes nicht grausam genug rächen zu können glaubt. Diese also nahm er heraus; und es ist unstreitig, daß sonach sein Stück nicht Rodogune, sondern Kleopatra heißen sollte. Er gestand es selbst, und nur weil er besorgte, daß die Zuhörer diese Königin von Syrien mit jener berühmten letzten Königin von Ägypten gleiches Namens[16]) verwechseln dürften, wollte er lieber von der zweiten als von der ersten Person den Titel hernehmen. „Ich glaubte mich,“ sagt er[17]), „dieser Freiheit um so eher bedienen zu können, da ich angemerkt hatte, daß die Alten selbst es nicht für notwendig gehalten, ein Stück eben nach seinem Helden zu benennen, sondern es ohne Bedenken auch wohl nach dem Chore benannt haben, der an der Handlung

14) als Seleucus V. (126—123); während der blutigen Wirrsale der vergangenen Jahre war er mit seinem Bruder in der Fremde erzogen worden.

15) als Antiochus VIII. Philometor, auch Grypos (griech. = Habichtsnase) genannt. Er regierte unter wechselnden Schicksalen von 123 bis zum Jahre 97 v. Chr., in welchem er von einem gewissen Herakleo ermordet wurde.

16) Wir erinnern nur an die schöne Würdigung, welche das „fatale monstrum“, „das dämonische Weib“, im 37. Gedichte des ersten Buches der Oden des Horaz findet.

17) in der kurzen „Vorrede“, welche Corneille seinem Stücke vorausgeschickt hat.

doch weit weniger teil hat und weit episodischer ist als Rodogune; so hat z. E. Sophokles eines seiner Trauerspiele die Trachinerinnen[18]) genannt, welches man jetziger Zeit schwerlich anders als den sterbenden Herkules nennen würde." Diese Bemerkung ist an und für sich sehr richtig; die Alten hielten den Titel für ganz unerheblich; sie glaubten im geringsten nicht, daß er den Inhalt angeben müsse; genug, wenn dadurch ein Stück von dem andern unterschieden ward, und hiezu ist der kleinste Umstand hinlänglich. Allein gleichwohl glaube ich schwerlich, daß Sophokles das Stück, welches er die Trachinerinnen überschrieb, würde haben Deianira nennen wollen. Er stand nicht an, ihm einen nichtsbedeutenden Titel zu geben, aber ihm einen verführerischen Titel zu geben, einen Titel, der unsere Aufmerksamkeit auf einen falschen Punkt richtet, dessen möchte er sich ohne Zweifel mehr bedacht haben. Die Besorgnis des Corneille gieng hiernächst zu weit; wer die ägyptische Kleopatra kennt, weiß auch, daß Syrien nicht Ägypten ist, weiß, daß mehr Könige und Königinnen einerlei Namen geführt haben; wer aber jene nicht kennt, kann sie auch mit dieser nicht verwechseln. Wenigstens hätte Corneille in dem Stücke selbst den Namen Kleopatra nicht so sorgfältig vermeiden sollen; die Deutlichkeit hat in dem ersten Akte darunter gelitten; und der deutsche Übersetzer[19]) that daher sehr wohl, daß er sich über diese kleine Bedenklichkeit wegsetzte. Kein Skribent, am wenigsten ein Dichter, muß seine Leser oder Zuhörer sogar unwissend annehmen; er darf auch gar wohl manchmal denken: was sie nicht wissen, das mögen sie fragen!

---

18) Die Trachinierinnen, wie wir jetzt schreiben, ist die am wenigsten bekannte Tragödie des Sophokles. Sie stellt den Tod des Herakles dar. Das Ende des Helden erfolgt durch das mit dem vergifteten Blute des Nessus getränkte Kleid, welches Herakles' Gattin Deianira ihm sendet aus Eifersucht gegen Jole und in dem Wahne, die entschwindende Liebe des Helden wiederzugewinnen. Seinem verblendeten Weibe, das sich reuevoll selbst den Tod giebt, erst fluchend, dann aber von seinem Sohne Hyllos über die wahren Absichten der unglücklichen Frau aufgeklärt und versöhnt, wird der Held auf den Oeta gebracht, wo ihm ein Flammenstoß Erlösung von seinen Erdenmühen und Eingang in den Olymp verschafft; dort lebt er im Kreise der Seligen als Gatte der Hebe ein himmlisches Leben weiter.

19) Meyer, vgl. St. 32 A. 14.

Dreißigstes Stück.

Den 11. August 1767.

Kleopatra, in der Geschichte, ermordet ihren Gemahl, erschießt den einen von ihren Söhnen und will den andern mit Gift vergeben[1]). Ohne Zweifel folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle im Grunde nur eine und dieselbe Quelle. Wenigstens läßt es sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die einzige Eifersucht ein wütendes Eheweib zu einer eben so wütenden Mutter machte. Sich eine zweite Gemahlin an die Seite gestellt zu sehen, mit dieser die Liebe ihres Gatten und die Hoheit ihres Ranges zu teilen, brachte ein empfindliches und stolzes Herz leicht zu dem Entschlusse, das gar nicht zu besitzen, was es nicht allein besitzen konnte. Demetrius muß nicht leben[2]), weil er für Kleopatra nicht allein leben will. Der schuldige Gemahl fällt; aber in ihm fällt auch ein Vater, der rächende Söhne hinterläßt. An diese hatte die Mutter in der Hitze ihrer Leidenschaft nicht gedacht oder nur als an ihre Söhne gedacht, von deren Ergebenheit sie versichert sei, oder deren kindlicher Eifer doch, wenn er unter Eltern wählen müßte, ohnfehlbar sich für den zuerst beleidigten Teil erklären würde. Sie fand es aber so nicht; der Sohn ward König, und der König sah in der Kleopatra nicht die Mutter, sondern die Königsmörderin. Sie hatte alles von ihm zu fürchten, und von dem Augenblicke an er alles von ihr. Noch kochte die Eifersucht in ihrem Herzen; noch war der treulose Gemahl in seinen Söhnen übrig; sie fieng an alles zu hassen, was sie erinnern mußte, ihn einmal geliebt zu haben; die Selbsterhaltung stärkte diesen Haß; die Mutter war fertiger als der Sohn, die Beleidigerin fertiger als der Beleidigte; sie begieng den zweiten Mord, um den ersten ungestraft begangen zu haben; sie begieng ihn an ihrem Sohne und beruhigte sich mit der Vorstellung, daß sie ihn nur an dem be-

1) vergeben d. i. „geben mit schlimmer Absicht, etwas hingeben, um einem andern Schaden zuzufügen" (vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch s. v. vergeben Nr. 5); daher früher stets mit dem Dativ der Person verbunden, erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts tritt das persönliche Objekt im Akkusativ auf. Im besondern heißt es, wie hier, „vergiften".

2) „muß", wir sagen jetzt: „darf" nicht leben. Aus der Sprache des Volkes, wo „ich muß dies thun" soviel heißt als „ich will", „werde", „darf" dies thun.

gehe, der ihr eigenes Verderben beschlossen habe, daß sie eigentlich nicht morde, daß sie ihrer Ermordung nur zuvorkomme. Das Schicksal des ältern Sohnes wäre auch das Schicksal des jüngern geworden, aber dieser war rascher oder war glücklicher. Er zwingt die Mutter, das Gift zu trinken, das sie ihm bereitet hat; ein unmenschliches Verbrechen rächt das andere; und es kömmt blos auf die Umstände an, auf welcher Seite wir mehr Verabscheuung oder mehr Mitleid empfinden sollen.

Dieser dreifache Mord würde nur eine Handlung ausmachen, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende in der nämlichen Leidenschaft der nämlichen Person hätte. Was fehlt ihr also noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts, für den Stümper alles. Da ist keine Liebe, da ist keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter wunderbarer Zwischenfall; alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizt das Genie, und den Stümper schreckt er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz[3]) hingegen, als der nicht auf das ineinander Gegründete, sondern nur auf das Ähnliche oder Unähnliche geht, wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgespart bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese miteinander zu verbinden, ihre Faden so durcheinander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entsteht denn eine Kontextur[4]), die in der Kunst eben das ist, was die Weberei

3) Das Wort „Witz“, welches im vorigen Jahrhunderte oft an Stelle des französischen esprit tritt und deshalb einen weiten Begriffsumfang hat, bedeutet hier „Scharfsinn“; vgl. über „witzig“ St. 1 Anm. 4.

4) Lehnwort aus dem französischen contexture = Gewebe, Verbindung, Anordnung der Teile eines Ganzen.

Changeant nennt: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder rot, grün oder gelb ist; der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder.

Nun urteile man, ob der große Corneille seinen Stoff mehr als ein Genie oder als ein witziger Kopf bearbeitet habe. Es bedarf zu dieser Beurteilung weiter nichts als die Anwendung eines Satzes, den niemand in Zweifel zieht: das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung.

Kleopatra bringt in der Geschichte ihren Gemahl aus Eifersucht um. Aus Eifersucht? dachte Corneille: das wäre ja eine ganz gemeine Frau; nein, meine Kleopatra muß eine Heldin sein, die noch wohl ihren Mann gern verloren hätte, aber durchaus nicht den Thron; daß ihr Mann Rodogunen liebt, muß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogune Königin sein soll, wie sie; das ist weit erhabener. —

Ganz recht; weit erhabener und — weit unnatürlicher. Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten[5]) aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen, und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen blos des Herrschens wegen gefällt, bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere Glückseligkeit kennt als zu gebieten, zu tyrannisieren und ihren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen, so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal wirklich gewesen sein, aber sie ist dem ohngeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das minder Natürliche. Die Kleopatra des Corneille, die so eine Frau ist, die, ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befriedigen, sich alle Verbrechen erlaubt, die mit nichts als mit

5) eine eigentümliche und seltene Bildung (vgl. Glückseligkeit, Mühseligkeit, Rührseligkeit u. a.), bedeutet „Gewaltthätigkeiten“; dieselbe setzt ein allerdings nicht vorhandenes Wort „das“ oder „die Gewaltsal“ voraus (so Weigand, Deutsches Wörterbuch s. v. „Gewalt“).

machiavellischen Maximen[6]) um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts, und Medea[7]) ist gegen ihr[8]) tugendhaft und liebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu heftig. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Frevelthaten verübt, empört sich das ganze Herz, und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen. Wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstaunen; und wenn wir unsere Neugierde gesättigt haben, so danken wir dem Himmel, daß sich die Natur nur alle tausend Jahre einmal so verirrt, und ärgern uns über den Dichter, der uns dergleichen Mißgeschöpfe für Menschen verkaufen will, deren Kenntnis uns ersprießlich sein könnte. Man gehe die ganze Geschichte durch: unter fünfzig Frauen, die ihre Männer vom Throne gestürzt und ermordet haben, ist kaum eine, von der man nicht beweisen könnte, daß nur beleidigte Liebe sie zu diesem Schritte bewogen. Aus bloßem Regierungsneide, aus bloßem

6) Unter machiavellischen Maximen versteht Lessing Grundsätze, wie sie eine rücksichtslose Politik der Herrschsucht und des Eigennutzes handhabt, frevelhafte Lehren der Hinterlist und Gewaltthat. Solche meinte man in der Hauptschrift des italienischen Staatmannes Niccolo Machiavelli (aus Florenz, 1469—1527) Il Principe (der Fürst) zu finden. Neuere Historiker aber, namentlich Macaulay und Ranke, sind dem vielgeschmähten Florentiner, gegen den auch Friedrich der Große schrieb, gerecht geworden, indem sie ihn historisch als Kind seiner Zeit zu begreifen suchten und seine Lehren als aus der Beobachtung seiner Zeit und seines Landes geschöpft erwiesen, die nur diesen bestimmten Verhältnissen entsprechen sollten, aber keineswegs von ihm als allgemein giltig hingestellt worden seien.

7) Medea, Tochter des Königs Aeetes von Kolchis (jetzt Mingrelien), die aus der Argonautensage bekannte Zauberin. Als Ungeheuer ihres Geschlechtes erscheint sie, da sie nicht bloß ihre Nebenbuhlerin Kreusa, welche Jason heiratet, durch ein vergiftetes Gewand tötet und den Palast Kreons durch einen Feuerregen in Asche legt, sondern sogar die zwei Söhne, welche sie Jason geboren hat, Mermeros und Pheres, tötet. Seit Euripides haben bedeutende Tragiker älterer und neuerer Zeit den Stoff dramatisch bearbeitet, zuletzt am bekanntesten Grillparzer.

8) Die Präposition „gegen“ ward in alt- und mittelhochdeutscher Zeit meist mit dem Dativ verbunden. Allerdings fehlen Ansätze zum Gebrauch mit dem Akkusativ nicht. Im Neuhochdeutschen ist der Dativ noch im 18. Jahrhunderte bei den besten Schriftstellern desselben häufig, und erst seit Adelungs deutschem Wörterbuche der Akkusativ als Regel durchgedrungen (vgl. Grimm, Deutsches Wörterbuch s. v. gegen).

Stolze das Scepter selbst zu führen, welches ein liebreicher Ehemann führte, hat sich schwerlich eine so weit vergangen. Viele, nachdem sie als beleidigte Gattinnen die Regierung an sich gerissen, haben diese Regierung hernach mit allem männlichen Stolze verwaltet, das ist wahr. Sie hatten bei ihren kalten, mürrischen, treulosen Gatten alles, was die Unterwürfigkeit Kränkendes hat, zu sehr erfahren, als daß ihnen nachher ihre mit der äußersten Gefahr erlangte Unabhängigkeit nicht um so viel schätzbarer hätte sein sollen. Aber sicherlich hat keine das bei sich gedacht und empfunden, was Corneille seine Kleopatra selbst von sich sagen läßt; die unsinnigsten Bravaden[9]) des Lasters. Der größte Bösewicht weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sei, oder daß ihn die unvermeidliche Notwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters als Lasters rühmt; und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der, aus Begierde, etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse als auf das Böse gehen könnten.

Dergleichen mißgeschilderte Charaktere, dergleichen schaudernde Tiraden sind indes bei keinem Dichter häufiger als bei Corneillen, und es könnte leicht sein, daß sich zum Teil sein Beiname des Großen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles atmet bei ihm Heroismus; aber auch das, was keines fähig sein sollte und wirklich auch keines fähig ist: das Laster. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen, aber nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.

Einunddreißigstes Stück.

Den 14. August 1767.

In der Geschichte rächt sich Kleopatra bloß an ihrem Gemahle; an Rodogunen konnte oder wollte sie sich nicht rächen. Bei dem Dichter ist jene Rache längst vorbei, die Ermordung des

9) Bravaden, wie schon St. 1 Anm. 10 bemerkt ist, sind prahlerische Redensarten, Übertreibungen. Lessing denkt an den Monolog der Kleopatra Akt IV Sc. 7, in welchem sie sich zur Unthat ermuntert: Voltaire nennt sie deshalb mit Recht im Kommentare „ein Scheusal, das mich anekelt."

Demetrius wird bloß erzählt, und alle Handlung des Stücks geht auf Rodogunen. Corneille will seine Kleopatra nicht auf halbem Wege stehen lassen; sie muß sich noch gar nicht gerächt zu haben glauben, wenn sie sich nicht auch an Rodogunen rächt. Einer Eifersüchtigen ist es allerdings natürlich, daß sie gegen ihre Nebenbuhlerin noch unversöhnlicher ist als gegen ihren treulosen Gemahl. Aber die Kleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder gar nicht eifersüchtig; sie ist bloß ehrgeizig, und die Rache einer Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersüchtigen ähnlich sein. Beide Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als daß ihre Wirkungen die nämlichen sein könnten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmut, und die Rache streitet mit dem Edelmute zu sehr, als daß die Rache des Ehrgeizigen ohne Maß und Ziel sein sollte. So lange er seinen Zweck verfolgt, kennt sie keine Grenzen; aber kaum hat er diesen erreicht, kaum ist seine Leidenschaft befriedigt, als auch seine Rache kälter und überlegender zu werden anfängt. Er proportioniert sie nicht sowohl nach dem erlittenen Nachteile, als vielmehr nach dem noch zu besorgenden. Wer ihm nicht weiter schaden kann, von dem vergißt er es auch wohl, daß er ihm geschadet hat. Wen er nicht zu fürchten hat, den verachtet er, und wen er verachtet, der ist weit unter seiner Rache. Die Eifersucht hingegen ist eine Art von Neid, und Neid ist ein kleines kriechendes Laster, das keine andere Befriedigung kennt als das gänzliche Verderben seines Gegenstandes. Sie tobt in einem Feuer fort; nichts kann sie versöhnen; da die Beleidigung, die sie erweckt hat, nie aufhört, die nämliche Beleidigung zu sein, und immer wächst, je länger sie dauert: so kann auch ihr Durst nach Rache nie erlöschen, die sie spat oder früh immer mit gleichem Grimme vollziehen wird. Gerade so ist die Rache der Kleopatra beim Corneille; und die Mißhelligkeit[1]), in der diese Rache also mit ihrem Charakter steht, kann nicht anders als äußerst beleidigend sein. Ihre stolzen Gesinnungen, ihr unbändiger Trieb nach Ehre und Unabhängigkeit lassen sie uns als eine große erhabene Seele betrachten, die alle unsere Bewunderung verdient. Aber ihr tückischer Groll, ihre hämische Nachsucht gegen eine Person, von der ihr weiter nichts zu be-

1) Mißhelligkeit steht hier wie auch sonst bei Lessing (z. B. St. 59 Anf., oder: „Wie die Alten den Tod gebildet" L.-M. VIII S. 216) im Sinne von „Mangel an Einklang, Widerspruch", während das Wort heute soviel als „Uneinigkeit, Zwietracht" bedeutet.

fürchten steht, die sie in ihrer Gewalt hat, der sie bei dem geringsten Funken von Edelmute vergeben müßte; ihr Leichtsinn, mit dem sie nicht allein selbst Verbrechen begeht, mit dem sie auch andern die unsinnigsten so plump und geradehin zumutet, machen sie uns wiederum so klein, daß wir sie nicht genug verachten zu können glauben. Endlich muß diese Verachtung notwendig jene Bewunderung aufzehren, und es bleibt in der ganzen Kleopatra nichts übrig als ein häßliches, abscheuliches Weib, das immer sprudelt und rast und die erste Stelle im Tollhause verdient.

Aber nicht genug, daß Kleopatra sich an Rodogunen rächt, der Dichter will, daß sie es auf eine ganz ausnehmende Weise thun soll. Wie fängt er dieses an? Wenn Kleopatra selbst Rodogunen aus dem Wege schafft, so ist das Ding viel zu natürlich: denn was ist natürlicher, als seine Feindin hinzurichten? Gienge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin in ihr hingerichtet würde? Und daß sie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten, daß Rodogune mit dem Demetrius noch nicht völlig vermählt gewesen; laßt uns erdichten, daß nach seinem Tode sich die beiden Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben; laßt uns erdichten, daß die beiden Söhne Zwillinge sind, daß dem ältesten der Thron gehört, daß die Mutter es aber beständig verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteste sei; laßt uns erdichten, daß sich endlich die Mutter entschlossen, dieses Geheimnis zu entdecken, oder vielmehr nicht zu entdecken, sondern an dessen Statt denjenigen für den ältesten zu erklären und ihn dadurch auf den Thron zu setzen, welcher eine gewisse Bedingung eingehen wolle; laßt uns erdichten, daß diese Bedingung der Tod der Rodogune sei. Nun hätten wir ja, was wir haben wollten: beide Prinzen sind in Rodogunen sterblich verliebt, wer von beiden seine Geliebte umbringen will, der soll regieren.

Schön; aber könnten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln. Könnten wir die guten Prinzen nicht noch in größere Verlegenheit setzen? Wir wollen versuchen. Laßt uns also weiter erdichten, daß Rodogune den Anschlag der Kleopatra erfährt; laßt uns weiter erdichten, daß sie zwar einen von den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat, auch sonst keinem Menschen es bekannt hat, noch bekennen will; daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen geliebtern,

noch den, welchem der Thron heimfallen dürfte, zu ihrem Gemahle zu wählen; daß sie allein den wählen wolle, welcher sich ihr am würdigsten erzeigen werde: Rodogune muß gerächt sein wollen, muß an der Mutter der Prinzen gerächt sein wollen; Rodogune muß ihnen erklären: wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter!

Bravo! Das nenne ich doch noch eine Intrigue! Diese Prinzen sind gut angekommen! Die sollen zu thun haben, wenn sie sich herauswickeln wollen! Die Mutter sagt zu ihnen: wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! Und die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine Mutter! Es versteht sich, daß es sehr tugendhafte Prinzen sein müssen, die einander von Grund der Seele lieben, die viel Respekt für den Teufel von Mama und eben so viel Zärtlichkeit für eine liebäugelnde Furie von Gebieterin haben. Denn wenn sie nicht beide sehr tugendhaft sind, so ist die Verwicklung so arg nicht, als es scheint; oder sie ist zu arg, daß es gar nicht möglich ist, sie wieder aufzuwickeln. Der eine geht hin und schlägt die Prinzessin tot, um den Thron zu haben: damit ist es aus. Oder der andere geht hin und schlägt die Mutter tot, um die Prinzessin zu haben: damit ist es wieder aus. Oder sie gehen beide hin und schlagen die Geliebte tot und wollen beide den Thron haben: so kann es gar nicht aus werden. Oder sie schlagen beide die Mutter tot und wollen beide das Mädchen haben: und so kann es wiederum nicht aus werden. Aber wenn sie beide fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch die andere totschlagen; so stehen sie beide hübsch und sperren das Maul[2]) auf und wissen nicht, was sie thun sollen; und das ist eben die Schönheit davon. Freilich wird das Stück dadurch ein sehr sonderbares Ansehen bekommen, daß die Weiber darin ärger als rasende Männer, und die Männer weibischer als die armseligsten Weiber handeln: aber was schadet das? Vielmehr ist dieses ein Vorzug des Stückes mehr; denn das Gegenteil ist so gewöhnlich, so abgedroschen! —

Doch im Ernste: ich weiß nicht, ob es viel Mühe kostet, dergleichen Erdichtungen zu machen; ich habe es nie versucht, ich möchte es auch schwerlich jemals versuchen. Aber das weiß ich,

2) Vgl. St. 5 A. 4.

daß es einem sehr sauer wird, dergleichen Erdichtungen zu verdauen.

Nicht zwar, weil es bloße Erdichtungen sind, weil nicht die mindeste Spur in der Geschichte davon zu finden. Diese Bedenklichkeit hätte sich Corneille immer ersparen können. „Vielleicht", sagt er[3]), „dürfte man zweifeln, ob sich die Freiheit der Poesie so weit erstreckt, daß sie unter bekannten Namen eine ganze Geschichte erdenken darf; so wie ich es hier gemacht habe, wo nach der Erzählung im ersten Akte, welche die Grundlage des folgenden ist, bis zu den Wirkungen im fünften, nicht das Geringste vorkömmt, welches einigen historischen Grund hätte". „Doch", fährt er fort, „mich dünkt, wenn wir nur das Resultat einer Geschichte beibehalten, so sind alle vorläufige Umstände, alle Einleitungen zu diesem Resultate in unserer Gewalt. Wenigstens wüßte ich mich keiner Regel dawider zu erinnern, und die Ausübung der Alten ist völlig auf meiner Seite. Denn man vergleiche nur einmal die Elektra des Sophokles mit der Elektra des Euripides[4]) und sehe, ob sie mehr miteinander gemein

3) in der erwähnten Vorrede zu seinem Stücke.

4) Die Greuel des Pelopidenhauses waren unerschöpfliche Stoffe für die griechische Poesie: Epiker, Lyriker und besonders die Dramatiker behandelten sie. So hatte auch Äschylus in seiner großartigen Trilogie „Oresteia" zuerst die Ermordung Agamemnons, dann die Rache, welche dessen Sohn Orest mit Hilfe seiner Schwester Elektra an seiner Mutter Klytaemnestra und deren Buhlen Ägisth nimmt, endlich die Entsühnung Orests besungen. — Mit Beobachtung der sagenhaften Überlieferung erfand Sophokles neue Situationen, um die Charaktere ins hellste Licht zu setzen. Auf Apollos Geheiß kehrt der im Auslande erzogene Orest zurück, um den ermordeten Vater zu rächen. Er ist verkleidet, um angeblich Orests Tod zu melden und dem Argwohne der Mutter zu begegnen, und nur Elektra giebt er sich zu erkennen. Mit Hilfe der letzteren fallen Klytämnestra und Ägisth. — Weit mehr wich Euripides von der Überlieferung ab. Bei ihm ist Orest natürlich auch gerettet, Elektra aber an der Grenze des Landes an einen armen Landmann verheiratet. Obschon sie die niedrigsten Dienste verrichtet, ehrt ihr Gatte doch in ihr die Königstochter und betrachtet die Verbindung mit ihr nur als eine Scheinheirat. Den zur Rache zurückkehrenden Orest erkennt nur der alte Diener des Hauses, sein Erzieher und Retter. Groß ist die Freude des Wiedersehens zwischen den Geschwistern. Als Orest erfährt, daß Ägisth zum Zwecke eines Opfers hier weile, eilt er hin, ihn zu töten, und bald meldet auch ein Bote, daß das Rachewerk gelungen sei. Durch eine List Elektras herbeigerufen und ins Haus gelockt, fällt auch Klytämnestra von der Hand ihres Sohnes Orest. Verstört erscheint dieser auf der Bühne, und Wahnsinn beginnt seinen Geist zu umnachten; getröstet wird

haben als das bloße Resultat, die letzten Wirkungen in den Begegnissen ihrer Heldin, zu welchen jeder auf einem besondern Wege durch ihm eigentümliche Mittel gelangt, so daß wenigstens eine davon notwendig ganz und gar die Erfindung ihres Verfassers sein muß. Oder man werfe nur die Augen auf die Iphigenia in Taurika[5]), die uns Aristoteles zum Muster einer vollkommenen Tragödie giebt[6]), und die doch sehr darnach aussieht, daß sie weiter nichts als eine Erdichtung ist, indem sie

---

er von den erscheinenden Dioskuren Kastor und Pollux, die den Mord als Schicksalsfügung beklagen, Orest aber darauf hinweisen, er werde in Athen Schutz und Ruhe vor den Rachegöttinnen finden und von Pallas Athene entsühnt werden.

5) Euripides dichtete zwei Stücke mit dem Titel „Iphigenia", das eine, welches die Opferung der Königstochter durch den eigenen Vater in Aulis behandelt, „Iphigenia in Aulis" genannt, das andere „Iphigenia in Tauris". Iphigenie auf wunderbare Weise durch Artemis, welche an ihrer Stelle beim Opfern eine Hirschkuh untergeschoben hatte, gerettet, war von der Göttin als ihre Priesterin nach Tauris versetzt. Dort mußte sie alle Griechen, welche Sturm oder Zufall an die Küste des barbarischen Landes verschlug, dem Bilde der Göttin, das vom Himmel gefallen war, opfern. Als nun Orest, um das Götterbild nach Hellas zu entführen und sich vom Fluche des Muttermordes vollends zu entsühnen, auf Apollos Geheiß nach Taurien gekommen war, fällt er mit seinem Freunde Pylades in die Hände der Barbaren. Iphigenie soll sie zum Opfer weihen, da erkennen sich die Geschwister. Eine List ist notwendig, um Iphigenie, sowie die beiden Freunde zu befreien und das Bild nach Griechenland zu bringen: weil sie mordbefleckt sind, sollen beide am Meeresstrande entsühnt werden, ehe sie ein der Göttin angenehmes Opfer sein können. In feierlichem Zuge ist man an der Küste angelangt, wo in einer Bucht Orests Schiff verborgen liegt, und schon ist dasselbe bestiegen, als ein widriger Wind sie an der Abfahrt hindert. Die Entflohenen zurückzuholen, naht Thoas, da erscheint Athene in den Wolken und gebietet, die Geschwister mit dem Götterbilde nach Hellas ziehen zu lassen. Thoas gehorcht dem Götterworte. — Iphigenie in Aulis hat Racine mit hoher Kunst für die französische Bühne bearbeitet, und sein Werk hat Schiller übersetzt. Auf der Grundlage des anderen Stückes hat Goethe seine Iphigenie geschaffen, die herrlichste Vermählung des hellenischen und germanischen Geistes, in welcher weder Leidenschaft herrscht, noch List oder Götterwort den Knoten löst, sondern die sittliche Hoheit und Reinheit der Jungfrau den Irrsinn des Bruders heilt, den alten Fluch sühnt und auch die Barbaren bestimmt, das Geschwisterpaar nach den Fluren der Heimat zu entlassen, denn „alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit", wie Goethe dem Schauspieler Krüger ins Dedikationsexemplar schrieb.

6) Dichtkunst Kap. 17 § 3. Die Iphigenia erwähnt Aristoteles ebendort noch 11, 5; 14, 9; 16, 4. 8.

sich bloß auf das Vorgeben gründet, daß Diana die Iphigenia in einer Wolke von dem Altare, auf welchem sie geopfert werden sollte, entrückt und ein Reh an ihrer Stelle untergeschoben habe. Vornehmlich aber verdient die Helena des Euripides[7]) bemerkt zu werden, wo sowohl die Haupthandlung als die Episoden, sowohl der Knoten als die Auflösung gänzlich erdichtet sind und aus der Historie nichts als die Namen haben."

Allerdings durfte Corneille mit den historischen Umständen nach Gutdünken verfahren. Er durfte z. E. Rodogunen so jung annehmen, als er wollte[8]); und Voltaire hat sehr unrecht, wenn er auch hier wiederum[9]) aus der Geschichte nachrechnet[10]), daß Rodogune so jung nicht könne gewesen sein: sie habe den Demetrius geheiratet, als die beiden Prinzen, die jetzt doch wenigstens zwanzig Jahre haben müßten, noch in ihrer Kindheit gewesen wären. Was geht das den Dichter an? Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht geheiratet; sie war sehr jung, als sie der Vater heiraten wollte, und nicht viel älter, als sich die Söhne in sie verliebten. Voltaire ist mit seiner historischen Kontrolle ganz unleidlich. Wenn er doch lieber die Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte[11]) dafür verificieren[12]) wollte!

7) Auf Grund einer Erzählung des Geschichtsschreibers Herodot (II, 112 ff.) hat sich Euripides den Stoff in eigenmächtiger Weise zurecht gelegt und mit romanhaften Zügen ausgeschmückt. Indem er von der Voraussetzung ausgeht, daß Helena auf der ägyptischen Insel Pharos vom Könige Proteus zurückgehalten werde, während ihr Gemahl vor Troja nur um ein der Gattin ähnliches und von Paris entführtes Trugbild kämpfe, läßt er den Menelaus nach der Einnahme von Troja in Ägypten landen und durch List seine Gattin befreien.

8) wie auch später Schiller die Maria Stuart.

9) wie früher in seinem Kommentar zum Grafen Essex s. St. 23 A. 1.

10) in seinem Kommentar zu Akt I, Sc. 7, V. 88.

11) Gemeint ist das geschichtliche Hauptwerk: Essai sur les Moeurs et l'Esprit des Nations, das bereits 1740 begonnen, den Titel „Histoire Universelle" tragen sollte, jedoch erst 1753 nach einem weiteren umfassenderen Plane, als anfangs beabsichtigt war, im Drucke erschien (Oeuvres Compl. de Voltaire éd. Hachette t. X u. XI). Damals widmete ihm Lessing eine ehrende und anerkennende Besprechung (Berlinische Zeitung vom 2. Januar 1753, Werke von L.-M. III, S. 380). Doch auch von diesem Werke gilt das oben St. 23 stehende Urteil Lessings.

12) verificieren, auch klassificieren sagt Lessing, aber durchgängig nach dem Französischen: personifieren, simplifieren, dialogieren u. ä.

Zweiunddreißigstes Stück.

Den 18. August 1767.

Mit den Beispielen der Alten hätte Corneille noch weiter zurückgehen können. Viele stellen sich vor, daß die Tragödie in Griechenland wirklich zur Erneuerung des Andenkens großer und sonderbarer Begebenheiten erfunden worden; daß ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die Fußtapfen der Geschichte zu treten und weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis[1]) ließ sich um die historische Richtigkeit ganz unbekümmert*[2]). Es ist wahr, er zog sich darüber einen harten Verweis von dem Solon zu[3]). Doch ohne zu sagen, daß Solon sich besser auf die Gesetze des Staats als der Dichtkunst verstanden, so läßt sich den Folgerungen, die man aus seiner Mißbilligung ziehen könnte, auf eine andere Art ausweichen. Die Kunst bediente sich unter dem Thespis schon aller Vorrechte, als sie sich von seiten des Nutzens ihrer noch nicht würdig erzeigen konnte. Thespis ersann, erdichtete, ließ die bekanntesten Personen sagen und thun, was er wollte; aber er wußte seine Erdichtungen vielleicht weder wahrscheinlich noch lehrreich zu machen. Solon bemerkte in ihnen also nur das Unwahre, ohne die geringste Vermutung von dem Nützlichen zu haben. Er eiferte wider ein Gift, welches, ohne sein Gegengift mit sich zu führen, leicht von übeln Folgen sein könnte.

Ich fürchte sehr, Solon dürfte auch die Erdichtungen des großen Corneille nichts als leidige Lügen genannt haben. Denn

*) Diogenes Laertius Lib. I. § 59.

1) Thespis (aus dem attischen Demos Ikaria, um 560 v. Chr.) wird gemeiniglich (vgl. auch Horaz epist. II, 3, v. 275 ff.) als der Erfinder und Bildner der attischen Tragödie betrachtet.

2) an der von Lessing aus Diogenes (einem Grammatiker, aus Laerte in Cilicien gebürtig, lebte zu Athen in der zweiten Hälfte des zweiten christlichen Jahrhunderts) citierten Stelle verbot Solon dem Thespis die Aufführung seiner Tragödien, da „eine solche Erzählung falscher Dinge unnütz sei."

3) Plutarch in seinem Leben des Solon Kap. 29 a. E. erzählt, daß Solon nach einer Vorstellung den Thespis gefragt habe, ob er sich nicht schäme, angesichts so vieler derartig zu lügen. Auf den Hinweis des Thespis, das geschähe ja nur im Scherze, habe Solon erregt ausgerufen: „Wenn wir derartigen Scherz loben und ehren, werden wir ihn wahrlich bald in den Verträgen finden."

wozu alle diese Erdichtungen? Machen sie in der Geschichte, die er damit überladet, das Geringste wahrscheinlicher? Sie sind nicht einmal für sich selbst wahrscheinlich. Corneille prahlte damit[4]) als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft; und er hätte doch wohl wissen sollen, daß nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten einen schöpfrischen Geist beweise.

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche That kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts als das bloße Faktum, und dieses ist eben so gräßlich als außerordentlich. Es giebt höchstens drei Scenen, und da es von allen nähern Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Scenen. — Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größere Mangel seines Stückes scheinen.

Ist er in dem ersten Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen: daß wir überall nichts als den natürlichsten ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen selbst gethan haben; daß uns nichts dabei befremdet als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler[5]) Strom dahin reißt, und voll Schrecken

4) in seiner Vorrede zur Rodogune.

5) fatal steht hier noch in der ursprünglichen Bedeutung = „verhängnisvoll, unwiderstehlich.“

über das Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben. — Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, daß er darauf nicht schimpflich ermatten werde, so ist mit eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfällen fünf Akte füllen wolle; ihm ist nur bange, daß fünf Akte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgenen Organisation desselben auf die Spur gekommen und sie zu entwickeln versteht.

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdient, der weiter nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versificateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig sein, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeint, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und dieses Mitleid besteht, daß er, um jenes hervorzubringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt, und um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Frevelthaten nehmen zu müssen vermeint. Kaum hat er also in der Geschichte eine Kleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu thun, als die Lücken zwischen beiden Verbrechen auszufüllen, und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens ebenso befremdend sind, als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er denn in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen; und wenn er es so gut zusammen geknetet hat, als sich nur immer Häcksel und Mehl zusammenkneten lassen: so bringt er seinen Teig auf das Drahtgerippe von Akten und Scenen, läßt erzählen und erzählen, läßt rasen und reimen, — und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder saurer ankömmt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, — wird gedruckt und aufgeführt, — gelesen und angesehen, —

bewundert oder ausgepfiffen, — beibehalten oder vergessen, — so wie es das liebe Glück will. Denn et habent sua fata libelli[6]).

Darf ich es wagen, die Anwendung hiervon auf den großen Corneille zu machen? Oder brauche ich sie noch lange zu machen? — Nach dem geheimnisvollen Schicksale, welches die Schriften so gut als die Menschen haben, ist seine Rodogune nun länger als hundert Jahre als das größte Meisterstück des größten tragischen Dichters von ganz Frankreich, und gelegentlich mit von ganz Europa bewundert worden. Kann eine hundertjährige Bewunderung wohl ohne Grund sein? Wo haben die Menschen so lange ihre Augen, ihre Empfindung gehabt? War es von 1644[7]) bis 1767 allein dem Hamburgischen Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen und ein Gestirn auf ein Meteor herabzusetzen?

O nein! Schon im vorigen Jahrhunderte saß einmal ein ehrlicher Hurone[8]) in der Bastille zu Paris; dem ward die Zeit lang, ob er schon in Paris war; und vor langer Weile studierte er die französischen Poeten; diesem Huronen wollte die Rodogune gar nicht gefallen. Hernach lebte zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts irgendwo in Italien ein Pedant[9]), der hatte den Kopf

6) „auch die Büchlein haben ihre Schicksale.“ Das Citat ist entlehnt dem kurzen Lehrbuch der Metrik (de litteris, syllabis, pedibus et metris) des Grammatikers Terentianus Maurus (wahrscheinlich am Ende des dritten christlichen Jahrhunderts lebend), Abteilung carmen heroicum v. 258. Da indessen dort et fehlt und Voltaire in seinem Briefe an Maffei (s. u. St. 41 Oeuvres éd. Hachette tom. III, p. 241) dieselbe Stelle mit et citiert, so hat Cosack (Materialien S. 205) mit Recht vermutet, daß Lessing das Citat aus ihm herübergenommen habe.

7) es muß 1646 heißen, da dieses das Entstehungsjahr der Rodogune ist.

8) In der kleinen satirischen Erzählung Voltaires: „L'Ingenu“, „der Harmlose“ (Oeuvres éd. Hachette tom. XX, p. 171 ff.) kommt der Held, ein freier Nordindianer aus der Gegend des Eriesees, nach Paris. Welchen Eindruck die Weltstadt auf das unbefangene Naturkind macht, wird ausführlich geschildert. Ein unbedachtes Wort führt ihn aber in das Staatsgefängnis, die Bastille, woselbst er die französischen Schriftsteller liest. Um seine Ansicht über Corneilles Rodogune befragt, sagt er (a. a. O. p. 196): „Den Anfang habe ich fast gar nicht verstanden, die Mitte empörte mich, die letzte Scene hat mich sehr ergriffen, obgleich sie mir wenig wahrscheinlich erscheint, und nicht zwanzig Verse habe ich im Gedächtnisse behalten, ich, der ich alle behalte, wenn sie mir gefallen.“

9) Mehr scherzhaft von Lessing gemeint; es ist der Marchese **Francesco Scipione Maffei** (aus Verona, 1675—1755), von dem im

von den Trauerspielen der Griechen und seiner Landsleute des sechzehnten Seculi voll, und der fand an der Rodogune gleichfalls vieles auszusetzen. Endlich kam vor einigen Jahren sogar auch ein Franzose[10]), sonst ein gewaltiger Verehrer des Corneilleschen Namens (denn, weil er reich war und ein sehr gutes Herz hatte, so nahm er sich einer armen verlassenen Enkelin dieses großen Dichters an, ließ sie unter seinen Augen erziehen, lehrte sie hübsche Verse machen, sammelte Almosen für sie, schrieb zu ihrer Aussteuer einen großen einträglichen Kommentar über die Werke ihres Großvaters u. s. w.), aber gleichwohl erklärte er die Rodogune für ein sehr ungereimtes Gedicht und wollte sich des Todes verwundern, wie ein so großer Mann, als der große Corneille, solch widersinniges Zeug habe schreiben können. — Bei einem von diesen ist der Dramaturgist ohnstreitig in die Schule gegangen, und aller Wahrscheinlichkeit nach bei dem letztern; denn es ist doch gemeiniglich ein Franzose, der den Ausländern über die Fehler eines Franzosen die Augen eröffnet. Diesem ganz gewiß betet er nach; — oder ist es nicht diesem, wenigstens dem Welschen, — wo nicht gar dem Huronen. Von einem muß er es doch haben. Denn daß ein Deutscher selbst dächte, von selbst die Kühnheit hätte, an der Vortrefflichkeit eines Franzosen zu zweifeln, wer kann sich das einbilden?

Ich rede von diesen meinen Vorgängern mehr bei der nächsten Wiederholung der Rodogune[11]). Meine Leser wünschen

---

36. und 42. Stücke noch weiter die Rede sein wird. Nicht ohne Erfolg suchte er die ästhetischen Gesetze der alten Griechen wieder zur Geltung zu bringen und regte zuerst, indem er seine Landsleute auf die Schätze der italienischen Litteratur des 16. Jahrhunderts hinwies, den nationalen Sinn der Italiener an. Seine „Beobachtungen über die Rodogune" sind in der Form eines Briefes im Jahre 1700 verfaßt und stehen in seinen Rime e Prose (Ven. 1719 p. 165—175). Seine Ausstellungen sind folgende: Der Dichter hat die Geschichte auf das gröblichste gefälscht und ist den Forderungen des gesunden Menschenverstandes in bezug auf die Wahrscheinlichkeit der Handlung nicht gerecht geworden, von Widersprüchen und Wiederholungen ganz abgesehen. Überhaupt ist der Stoff nicht geeignet, eine „vollkommene" Tragödie daraus zu machen; denn er enthält nur grausame und nicht zu entschuldigende Verbrechen und kann mithin den Zweck der Tragödie nicht erfüllen, nämlich Mitleid und Furcht zu erwecken.

10) Wiederum Voltaire in seinem Kommentare zu Corneille s. St. 23 A. 1.

11) Diese fand am 26. August 1767 statt, doch blieb uns Lessing die in Aussicht gestellte Anmerkung schuldig. Nur im 81. und 83. Stücke rügt er noch einzelne Mängel des Dramas.

aus der Stelle zu kommen, und ich mit ihnen. Jetzt nur noch ein Wort von der Übersetzung, nach welcher dieses Stück aufgeführt worden. Es war nicht die alte Wolfenbüttelsche vom Bressand[12]), sondern eine ganz neue, hier verfertigte, die noch ungedruckt liegt, in gereimten Alexandrinern. Sie darf sich gegen die beste von dieser Art nicht schämen und ist voller starken glücklichen Stellen[13]). Der Verfasser aber, weiß ich, hat zu viel Einsicht und Geschmack, als daß er sich einer so undankbaren Arbeit noch einmal unterziehen wollte. Corneillen gut zu übersetzen, muß man bessere Verse machen können als er selbst.

Dreiunddreißigstes Stück.

Den 21. August 1767.

Den sechsunddreißigsten Abend (Freitags, den 3. Julius) ward das Lustspiel des Herrn Favart, Solimann der Zweite[1]), ebenfalls in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark, aufgeführt.

Lessing erörtert das Auffallende der Veränderungen, welche Erzähler (Marmontel) und Lustspieldichter (Favart) mit der geschicht-

---

12) **F. C. Bressand** (vielleicht pseudonym für Brandes) lebte am Wolfenbüttler Hofe und übersetzte von 1691, in welchem Jahre seine „Rodogune, Prinzessin aus Parthien" erscheint, bis 1702 verschiedene französische Dramen.

13) Sie erschien 1769 Hamburg und Bremen bei Cramer im Drucke. Von ihr heißt es bei Klotz, Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, Halle 1770, Bd. IV, S. 724: „Eine unserer besten poetischen Übersetzungen fürs Theater, zwar frei, aber fließend und stark. Der Übersetzer heißt Meyer."

1) Abweichend von der beglaubigten Geschichte Solimans II. und seiner Gattin Roxelane, La Rossa, die Russin, genannt, weil sie wahrscheinlich die Tochter eines armen galizischen Popen war, hatte Marmontel — vgl. St. 14, A. 4 — in der zweiten Erzählung des 1. Teiles seiner Contes moraux (Leipzig 1791, S. 34—56) berichtet, wie der Sultan durch eine europäische Sklavin, die Französin Roxelane, welche ihre zwei Nebenbuhlerinnen und Vorgängerinnen Elmire und Delia besiegt hat, nach einer übermütigen und alle im Oriente bestehenden Schranken und Gebräuche mißachtenden Behandlung dahin gebracht wurde, mit ihr sich zu vermählen und seinen Thron zu teilen. **Charles Simon Favart** (aus Paris, 1710—92) in seinem Lustspiele: Les trois Sultanes ou Soliman second (in freien Versen, zum erstenmal aufgeführt am 9. April 1761) folgt im allgemeinen Marmontel und fügt nur noch einzelne spannende Verwicklungen und erheiternde Einzelheiten hinzu.

lichen Überlieferung vorgenommen haben, und kommt dadurch zu der folgenden Auseinandersetzung über die Behandlung historischer Charaktere in der Dichtung.

Ich habe mich vielmehr schon dahin geäußert[2]), daß die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein müssen als die Fakta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, insofern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können; da hingegen einerlei Faktum sich aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten läßt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in den bloßen Faktis, sondern in der Erkenntnis besteht, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen. Gleichwohl hat es Marmontel gerade umgekehrt. Daß es einmal in dem Seraglio eine europäische Sklavin gegeben, die sich zur gesetzmäßigen Gemahlin des Kaisers zu machen gewußt, das ist das Faktum. Die Charaktere dieser Sklavin und dieses Kaisers bestimmen die Art und Weise, wie dieses Faktum wirklich geworden; und da es durch mehr als eine Art von Charakteren wirklich werden können, so steht es freilich bei dem Dichter als Dichter, welche von diesen Arten er wählen will: ob die, welche die Historie bestätigt, oder eine andere, sowie der moralischen Absicht, die er mit seiner Erzählung verbindet, das eine oder das andere gemäßer ist. Nur sollte er sich, im Fall daß er andere Charaktere als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählt, auch der historischen Namen enthalten und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Faktum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehrt unsere Kenntnis, oder scheint sie wenigstens zu vermehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntnis, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehrern Personen gemein sein kann, die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, so lange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.

2) am Ende des 23. Stückes.

Vierunddreißigstes Stück.

Den 25. August 1767.

Aber dennoch dünkt es mich immer ein weit verzeihlicherer Fehler, seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die Geschichte giebt, als in diesen freiwillig gewählten Charakteren selbst, es sei von seiten der innern Wahrscheinlichkeit oder von seiten des Unterrichtenden[1]), zu verstoßen. Denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen, nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühle hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus*) [2]); was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt; es verstößt also bald aus Sicherheit, bald aus Stolz, bald mit, bald ohne Vorsatz so oft, so gröblich, daß wir andern guten Leute uns nicht genug darüber verwundern können; wir stehen und staunen und schlagen die Hände zusammen und rufen: „Aber wie hat ein so großer Mann nicht wissen können! — wie ist es möglich, daß ihm nicht beifiel! — überlegte er denn nicht?" O, laßt uns ja schweigen; wir glauben ihn zu demütigen, und wir machen uns in seinen Augen lächerlich; alles, was wir besser wissen als er, beweist bloß, daß wir fleißiger zur Schule gegangen als er; und das hatten wir leider nötig, wenn wir nicht vollkommene Dummköpfe bleiben wollten.

Es wäre nur zu wünschen gewesen, daß Marmontel seine Veränderungen mit der absichtsvollen Einsicht des Genies gemacht hätte.

Denn nach dem angedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen haben, sind wir berechtigt, in allen Cha-

*) Pindarus Olymp. II. str. 5 v. 10.

1) Das Unterrichtende ist dasselbe wie das oben St. 33 erwähnte „Lehrreiche", „das nicht in den bloßen Faktis, sondern in der Erkenntnis besteht, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen."

2) Die von Lessing aus Pindars II. Olympischer Ode citierte Stelle lautet in der Schnitzerschen Übersetzung:

„Weise ist, wer aus eigner Kraft viel gedacht;
Die Nachbeter kreischen
Den Raben gleich ungestüm in
Eitler Geschwätzigkeit" u. s. w.

rakteren, die der Dichter ausbildet oder sich schafft, Übereinstimmung und Absicht zu verlangen, wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet zu werden.

Übereinstimmung: — nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig[3]), immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von schwarz auf weiß zu ändern.

Besonders ist der Charakter Solimans bei Marmontel (und also auch bei Favart) verzeichnet.

Ich läugne nicht, daß bei alle den Widersprüchen, die uns diesen Solimann so armselig und verächtlich machen, er nicht wirklich sein könnte. Es giebt Menschen genug, die noch kläglichere Widersprüche in sich vereinigen. Aber diese können auch eben darum keine Gegenstände der poetischen Nachahmung sein. Sie sind unter ihr, denn ihnen fehlt das Unterrichtende; es wäre denn, daß man ihre Widersprüche selbst, das Lächerliche oder die unglücklichen Folgen derselben zum Unterrichtenden machte, welches jedoch Marmontel bei seinem Solimann zu thun offenbar weit entfernt gewesen. Einem Charakter aber, dem das Unterrichtende fehlt, dem fehlt die

Absicht. — Mit Absicht handeln, ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem eben so geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen, aber absichtlosen Gebrauchs ihrer Mittel entspringt. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen: es sind seine Vorübungen[4]); auch braucht es sie in größern Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmern Teil-

3) einförmig in dem alten Sinne von „einhellig, sich selbst gleichbleibend."

4) Vorübungen ist aus der Sprache der alten Rhetoriker entnommen, wo die progymnasmata (= Vorübungen) schematische Anleitungen zur Kunst waren.

nehmung[5]), allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten; die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben, die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen, die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als häßlich und unglücklich selbst im Glücke zu zeigen, die Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns statt hat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen, und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten, zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten, zu begehren.

Inhalt: Favart ist nach der Meinung französischer Kunstrichter noch mehr als Marmontel zu tadeln, da die Verletzung der Wahrscheinlichkeit im Drama mehr Anstoß erregt als in einer Erzählung.

Fünfunddreißigstes Stück.

Den 28. August 1767.

Inhalt: Obschon aber Favart Unwahrscheinlichkeiten nach Maß und Zahl häuft, ist Roxelane bei ihm doch ein besserer Charakter als bei Marmontel: sie denkt edel. Deshalb endet auch Favarts Stück glücklich.

Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte angemerkt zu haben[1]), welcher Unterschied sich zwischen der Handlung der äsopischen Fabel und des Drama findet. Was von jener gilt, gilt von jeder moralischen Erzählung, welche die Absicht hat, einen allgemeinen moralischen Satz zur Intuition[2]) zu bringen. Wir sind zufrieden, wenn diese Absicht erreicht wird, und es ist uns gleichviel, ob es durch eine vollständige Handlung, die für sich ein wohlgeründetes Ganze ausmacht, geschieht oder

---

5) Teilnehmung, veraltet für Teilnahme, findet sich allerdings noch mehrfach bei Goethe, vereinzelt bei Schiller, zuletzt bei Hebel (vgl. Grimm, dtsch. Wörterb. s. v.).

1) in der ersten Abhandlung über die Fabel (1759. L.-M. V. S. 421—422).

2) Intuition d. i. innere Anschauung, unmittelbare, nicht durch einen Beweis herbeigeführte Erkenntnis.

nicht; der Dichter kann sie abbrechen, wo er will, sobald er sich an seinem Ziele sieht; wegen des Anteils, den wir an dem Schicksale der Personen nehmen, durch welche er sie ausführen läßt, ist er unbekümmert, er hat uns nicht interessieren, er hat uns unterrichten wollen; er hat es lediglich mit unserm Verstande, nicht mit unserm Herzen zu thun, dieses mag befriedigt werden oder nicht, wenn jener nur erleuchtet wird. Das Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre keinen Anspruch; es geht entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewährt; und beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so einleuchtendes Beispiel giebt.

Wenn es also wahr ist, daß Marmontel durch seine Erzählung lehren wollte, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie müsse durch Nachsicht und Gefälligkeit, nicht durch Ansehen und Gewalt erhalten werden: so hatte er recht, so aufzuhören, wie er aufhört. Die unbändige Roxelane wird durch nichts als Nachgeben gewonnen; was wir dabei von ihrem und des Sultans Charakter denken, ist ihm ganz gleichgiltig, mögen wir sie doch immer für eine Närrin und ihn für nichts Besseres halten. Auch hat er gar nicht Ursache, uns wegen der Folge zu beruhigen; es mag uns immer noch so wahrscheinlich sein, daß den Sultan seine blinde Gefälligkeit bald gereuen werde: was geht das ihn an? Er wollte uns zeigen, was die Gefälligkeit über das Frauenzimmer überhaupt vermag; er nahm also eines der wildesten, unbekümmert, ob es eine solche Gefälligkeit wert sei oder nicht.

Allein als Favart diese Erzählung auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, daß durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes größenteils verloren gehe, und daß, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so groß und lebhaft sei, daß man dabei ein anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meine das Vergnügen, welches

uns eben so rein gedachte als richtig gezeichnete Charaktere gewähren. Nichts beleidigt uns aber, von seiten dieser mehr als der Widerspruch, in welchem wir ihren moralischen Wert oder Unwert mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entweder selbst damit betrogen hat oder uns wenigstens damit betrügen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebt, mutwilligen Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit giebt, und Laster und Ungereimtheiten mit allen betriegerischen Reizen der Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart, der großen Welt ausstaffiert. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Überlegung; das häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten sein. So wäre es dem Favart, so wäre es seinen Charakteren des Solimans und der Roxelane ergangen, und das empfand Favart. Aber da er diese Charaktere nicht von Anfang ändern konnte, ohne sich eine Menge Theaterspiele zu verderben, die er so vollkommen nach dem Geschmacke seines Parterrs zu sein urteilte, so blieb ihm nichts zu thun übrig, als was er that. Nun freuen wir uns, uns an nichts vergnügt zu haben, was wir nicht auch hochachten könnten, und zugleich befriedigt diese Hochachtung unsere Neugierde und Besorgnis wegen der Zukunft. Denn da die Illusion des Drama weit stärker ist als einer bloßen Erzählung, so interessieren uns auch die Personen in jenem weit mehr als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufrieden gestellt wissen.

Sechsunddreißigstes Stück.

Den 1. September 1767.

Ohne jene glückliche Lösung Favarts wären Soliman und Roxelane lächerliche Personen, wie in dem Possenspiele Serva Padrona [einem italienischen Zwischenspiele, in welchem es einer Dienstmagd gelingt, sich zur Gemahlin ihres alten wunderlichen Herrn zu machen. Lessing denkt an die „Ungleiche Heirath oder das herrsch—süchtige Cammermädchen“ und die darin vorkommenden — vgl. Christian Felix Weiße v. J. Minor 134 ff. — Personen Pimpinello und Serbi-

nette], und durch eine solche Vernachlässigung ist manches Drama verunglückt, wie z. B. die Matrone von Ephesus" [von vielen, so auch von Lessing dreimal, aber unvollendet bearbeitet — vgl. Boxberger, 54 dramatische Entwürfe und Pläne von Lessing, 1876, S. 369—380], wo in der Erzählung die weibliche Schwäche erträglich ist, während es in der Darstellung abschreckend wirkt, wenn die zuerst so übermäßig trauernde junge Witwe alsbald Trost in der Liebe des Soldaten findet und schließlich sogar, um den neugefundenen Geliebten zu retten, ihres Gatten Leichnam für den gestohlenen des Räubers an das Kreuz hängen läßt.

Den siebenunddreißigsten Abend (Sonnabends, den 4. Julius) wurden Nanine¹) und der Advokat Patelin²) wiederholt.

Den achtunddreißigsten Abend (Dienstags, den 7. Julius) ward die Merope des Herrn von Voltaire³) aufgeführt.

Voltaire verfertigte dieses Trauerspiel auf Veranlassung der Merope des Maffei⁴), vermutlich im Jahr 1737 und vermutlich zu Cirey, bei seiner Urania, der Marquise du Chatelet.⁵ Denn schon im Jänner 1738 lag die Handschrift davon zu Paris bei dem Pater Brumoy⁶), der als Jesuit und als Verfasser des Théâtre des Grecs am geschicktesten war, die besten Vorurteile dafür einzuflößen und die Erwartung der Hauptstadt diesen Vorurteilen gemäß zu stimmen. Brumoy zeigte sie den Freunden

1) Vgl. St. 21, A. 2.

2) Vgl. St. 14, A. 14.

3) Merope, ein fünfaktiges Trauerspiel in Versen, zum erstenmale aufgeführt den 20. Februar 1743. Der Inhalt ergiebt sich hinlänglich aus den im Text oben folgenden Betrachtungen.

4) Vgl. St. 32, A. 9. Seine dem Herzoge Rinaldo I. von Modena zugeeignete Merope wurde 1713 zum erstenmale aufgeführt. Voltaire wollte anfangs nur eine Übersetzung des Maffeischen Stückes geben, kam aber immermehr von diesem Gedanken ab und lieferte schließlich ein „neues" Stück. Den Inhalt des Maffeischen Trauerspiels giebt Lessing selbst am Schlusse des 40. Stückes.

5) **Gabrielle Emilie de Breteuil, Marquise du Châtelet**, eine geistvolle und gelehrte Frau, hatte 1733 Voltaires Bekanntschaft gemacht. Er folgte ihr 1735 auf Schloß Cirey, einem in stiller Einsamkeit gelegenen Gute, auf der Grenze zwischen Lothringen und der Champagne, und verlebte dort mit ihr „ein durch glückliche Thätigkeit verschöntes Stillleben". Scherzweise legt Lessing der Marquise den Namen Urania bei, d. h. der himmlischen Venus, um das rein Geistige des Verhältnisses zu ironisieren.

6) **Pierre Brumoy** (aus Rouen, 1688—1742), ein gelehrter Jesuitenpater, der durch seine „Gedanken über den Verfall der römischen Dichtkunst" sowie vor allem durch sein „Theater der Griechen" (Paris 1730, 3 Bde. in 4°) sich einen achtungswerten Namen verschafft hat.

des Verfassers, und unter andern mußte er sie auch dem alten Vater Tournemine[7]) schicken, der sehr geschmeichelt, von seinem lieben Sohne Voltaire über ein Trauerspiel, über eine Sache, wovon er eben nicht viel verstand, um Rat gefragt zu werden, ein Briefchen voller Lobeserhebungen an jenen darüber zurückschrieb, welches nachher, allen unberufenen Kunstrichtern zur Lehre und zur Warnung[8]), jederzeit dem Stücke selbst vorgedruckt worden.[9]) Es wird darin für eines von den vollkommensten Trauerspielen, für ein wahres Muster erklärt, und wir können uns nunmehr ganz zufrieden geben, daß das Stück des Euripides gleichen Inhalts[10]) verloren gegangen, oder vielmehr, dieses ist nun nicht länger verloren, Voltaire hat es uns wieder hergestellt.

So sehr hierdurch nun auch Voltaire beruhigt sein mußte, so schien er sich doch mit der Vorstellung nicht übereilen zu wollen, welche erst im Jahre 1743 erfolgte.[11]) Er genoß von seiner staatsklugen Verzögerung auch alle die Früchte, die er sich nur immer davon versprechen konnte. Merope fand den außerordentlichsten Beifall, und das Parterr erzeigte dem Dichter eine Ehre, von der man noch zur Zeit kein Exempel gehabt hatte. Zwar begegnete ehedem das Publikum auch dem großen Corneille sehr vorzüglich[12]); sein Stuhl auf dem Theater ward beständig frei gelassen, wenn der Zulauf auch noch so groß war, und wenn

7) **René Joseph Tournemine** (aus Rennes, 1661—1739), gleichfalls ein gelehrter Jesuitenpater, der seit 1701 die „Mémoires de Trevoux“, eine in ganz Europa verbreitete Zeitschrift, redigierte. Besonders gerühmt wird von ihm die Unparteilichkeit seiner Kritik und die warme Unterstützung, welche er jüngeren aufstrebenden Schriftstellern angedeihen ließ. Seine Stärke lag mehr auf dem geschichtlichen als auf dem litterarischen Gebiete. Vgl. auch St. 39, A. 1.

8) Natürlich Ironie!

9) Oeuvres compl. de Voltaire éd. Hachette tom. III, p. 238 f.

10) Gemeint ist der Kresphontes des Euripides, von dem nur sehr dürftige Fragmente auf uns gekommen sind.

11) Der Brief des Pater Tournemine trägt das Datum des 23. Dezember 1738. Wenn man Voltaire Glauben schenken darf, so war das Stück schon im Anfange des Jahres 1736 fertig, beinahe in derselben Gestalt, in welcher es uns jetzt vorliegt. Andere Studien, vor allem aber die Furcht, mit einem schon behandelten Gegenstande bei seiner Nation kein Glück zu machen, hätten ihn, wie er an Maffei schreibt, abgehalten, mit seinem Versuche in die Öffentlichkeit zu treten.

12) Wie das Substantivum „Vorzug“, so ist auch das Adjektivum „vorzüglich“ erst neuhochdeutsch (seit Luther), hier noch in der ursprünglichen Bedeutung „mit Vorzug“, „ihn besonders ehrend“.

er kam, so stand jedermann auf, eine Distinktion, deren in Frankreich nur die Prinzen vom Geblüte gewürdigt werden. Corneille ward im Theater wie in seinem Hause angesehen; und wenn der Hausherr erscheint, was ist billiger, als daß ihm die Gäste ihre Höflichkeit bezeigen? Aber Voltairen widerfuhr noch ganz etwas anderes: das Parterr ward begierig, den Mann von Angesicht zu kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende war, verlangte es ihn zu sehen, und rufte[13]) und schrie und lärmte, bis der Herr von Voltaire heraustreten und sich begaffen und beklatschen lassen mußte[14]). Ich weiß nicht, welches von beiden mich hier mehr befrembet hätte, ob die kindische Neugierde des Publikums, oder die eitle Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt man denn, daß ein Dichter aussieht? Nicht wie andere Menschen? Und wie schwach muß der Eindruck sein, den das Werk gemacht hat, wenn man in eben dem Augenblicke auf nichts begieriger ist, als die Figur des Meisters dagegen zu halten? Das wahre Meisterstück, dünkt mich, erfüllt uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen; daß wir es nicht als das Produkt eines einzelnen Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten. Young sagt von der Sonne, es wäre Sünde in den Heiden gewesen, sie nicht anzubeten.[15]) Wenn Sinn in dieser Hyperbel liegt, so ist es dieser: der Glanz, die Herrlichkeit der Sonne ist so groß, so überschwenglich, daß es dem rohern Menschen zu verzeihen, daß es sehr natürlich war, wenn er sich keine größere Herrlichkeit, keinen Glanz

---

13) Vgl. St. 23, A. 3.

14) Lessing geht in seiner sittlichen Entrüstung wohl etwas zu weit. Nach Laharpe, Cours de Littérature, Toulouse 1813, Tom. VII, p. 211, wirkten eine Reihe anderer Umstände mit, die Begeisterung des Publikums bei der ersten Aufführung der Merope zu entfesseln.

15) **Edward Young** (aus Upham bei Wincaster, 1681—1765) in seinem Jugendgedichte „Der jüngste Tag" V. 60, wie Cosack, Materalien S. 222 mitteilt. Übrigens steht ein ähnlicher Gedanke auch in seinem berühmten moralisierenden Gedichte „Klagen oder Nachtgedanken", das 1741 erschienen und durch die Bemühungen der Klopstockschen Schule auch in Deutschland viel verbreitet war, in der neunten Nacht, „worin u. a. eine moralische Betrachtung des nördlichen Himmels enthalten ist": „Von neuem entflammt triumphieren deine Lichter und nehmen selbst Gottheit für sich in Anspruch. Kein Wunder, daß die zu so erstaunlichem Pompe, zu so Gott ähnlicher Glorie herrlich ausgearbeitete Materie den Götternamen sich entwandte in jenen dunkeln Zeiten, wo des m..nschen Stumpfsinn noch dem Sinnenkultus fröhnte."

denken konnte, von dem jener nur ein Abglanz sei, wenn er sich also in der Bewunderung der Sonne so sehr verlor, daß er an den Schöpfer der Sonne nicht dachte. Ich vermute, die wahre Ursache, warum wir so wenig Zuverlässiges von der Person und den Lebensumständen des Homers wissen, ist die Vortrefflichkeit seiner Gedichte selbst. Wir stehen voller Erstaunen an dem breiten rauschenden Flusse, ohne an seine Quelle im Gebirge zu denken. Wir wollen es nicht wissen, wir finden unsere Rechnung dabei, es zu vergessen, daß Homer, der Schulmeister in Smyrna, Homer, der blinde Bettler, eben der Homer ist, welcher uns in seinen Werken so entzückt[16]). Er bringt uns unter Götter und Helden; wir müßten in dieser Gesellschaft viel Langeweile haben, um uns nach dem Thürsteher so genau zu erkundigen, der uns hereingelassen. Die Täuschung muß sehr schwach sein, man muß wenig Natur, aber destomehr Künstelei empfinden, wenn man so neugierig nach dem Künstler ist. So wenig schmeichelhaft also im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publikums, ihn von Person zu kennen, sein müßte (und was hat er dabei auch wirklich vor dem ersten dem besten[17]) Murmeltiere voraus, welches der Pöbel gesehen zu haben eben so begierig ist?), so wohl scheint sich doch die Eitelkeit der französischen Dichter dabei befunden zu haben. Denn da das Pariser Parterr sah,

16) Über die Persönlichkeit und die Lebensschicksale Homers ist nichts Sicheres bekannt. Zu Lessings Zeiten war der Glaube an die persönliche Existenz des Dichters noch nicht erschüttert, wie dies später die beiden großen Philologen F. A. Wolf (Prolegomena ad Homerum, 1795) und K. Lachmann (Betrachtungen über Homers Ilias, zuerst 1837 erschienen, dann mit Zusätzen von Mor. Haupt 1847) thaten. Zu den unverbürgten Nachrichten gehörte sowohl die Erzählung, daß Homer nach dem Tode seines Stiefvaters dessen Schule in Smyrna geleitet habe (mitgeteilt in der dem ältesten griech. Geschichtsschreiber Herodot, 484—428 v. Chr., fälschlich beigelegten Lebensbeschreibung Homers, die aber aus dem 1. oder 2. christl. Jahrhundert stammt), als auch die Annahme, daß Homer blind gewesen sei; letztere gründet sich auf den unter Homers Namen fälschlich gehenden Hymnus auf den delischen Apollo, an dessen Schlusse sich der Dichter als einen blinden Mann bezeichnet, der in Chios wohne.

17) Lessing setzt häufiger „der erste der beste", aber unten St. 45 (S. 295 l. Z.) „der ersten besten Lügen" und einmal im „Nathan" des Versmaßes wegen: „den ersten besten", und zwar nicht bloß in allen allein stehenden Casibus, sondern auch, wenn dieselben, wie oben, von Präpositionen abhängig sind. Näheres bei Lehmann, Forsch. über Lessings Sprache, S. 238.

wie leicht ein Voltaire in diese Falle zu locken sei, wie zahm und geschmeidig so ein Mann durch zweideutige Karessen werden könne: so machte es sich dieses Vergnügen öftrer, und selten ward nachher ein neues Stück aufgeführt, dessen Verfasser nicht gleichfalls hervor mußte, und auch ganz gern hervorkam. Von Voltairen bis zum Marmontel[18]), und vom Marmontel bis tief herab zum Cordier[19]) haben fast alle an diesem Pranger gestanden. Wie manches Armesündergesichte muß darunter gewesen sein! Der Posse[20]) gieng endlich so weit, daß sich die Ernsthaftern von der Nation selbst darüber ärgerten. Der sinnreiche Einfall des weisen Polichinell ist bekannt[21]). Und nur erst ganz neulich war ein junger Dichter[22]) kühn genug, das Parterr vergebens nach

18) Fr. Nicolai, Bibl. der schönen Wiss., Bd. III, S. 177, A. sagt: „Die Ehre, welche dem Herrn von Voltaire zuerst bei der ersten Vorstellung der Merope widerfuhr, hat hernach auch Herr Marmontel bei der ersten Aufführung seines Aristomene gehabt, und vielleicht nach ihm verschiedene andere."

19) Der **Abbé Edmond Cordier de Saint Firmin** aus Orléans, um 1730—1816, war ein wenig bekannter Dramendichter. Lessings Anspielung bezieht sich auf seine Tragödie „Zarukma", die 1762 dreimal aufgeführt wurde, und über welche Voltaire in einem Briefe an Damilaville vom 9. Jan. jenes Jahres (Oeuvres éd Hachette, Tom. XXXVIII, p. 416) sich lustig macht.

20) „Der Posse" (oder bis ins 18. Jahrhundert hinein „Bosse") für „die Posse" fieng schon zu Lessings Zeiten an zu veralten, hat sich jedoch in der Redensart „einen Possen spielen" noch bis heute erhalten.

21) Polichinelle (franz. Form für das ital. Pulcinella) ist noch heute eine sehr beliebte neapolitanische Charaktermaske, aller Wahrscheinlichkeit nach aus einer älteren Maske (dem Maccus in den oskischen Atellanen) entstanden. Die gewöhnliche Annahme zur Erklärung des Namens ist die, daß Pulcinella aus Puccio d'Aniello entstellt sei, und es knüpft sich dann an letzteren Namen die Erzählung, daß einst zur Zeit der Weinlese zu Acerra bei Neapel eine Schauspielergesellschaft angekommen und von den ausgelassenen Weinbauern, unter denen sich besonders ein gewisser Puccio d'Aniello hervorgethan habe, auf alle Weise geneckt worden sei. Der satirische Geist, vor allem die burleske Gestalt jenes Bauers (er hatte hinten und vorn einen Buckel) habe die Schauspieler veranlaßt, alles zu versuchen, um ihn in ihre Gesellschaft zu ziehen. Als er endlich auf der Bühne erschien, habe er, (Lessings sinnreicher Einfall!) das Publikum zu verhöhnen, als einzige Kleidung ein weites — Hemd getragen.

22) Wen Lessing wohl meint? Wahrscheinlich sich selbst bei der Aufführung von Miß Sara Sampson in Frankfurt a. O. Vgl. Richter, Geistesströmungen, S. 242.

sich rufen zu lassen. Er erschien durchaus nicht: sein Stück war mittelmäßig, aber dieses sein Betragen desto braver und rühmlicher. Ich wollte durch mein Beispiel einen solchen Übelstand lieber abgeschafft, als durch zehn Meropen ihn veranlaßt haben.

Siebenunddreißigstes Stück.

Den 4. September 1767.

Ich habe gesagt, daß Voltairens Merope durch die Merope des Maffei veranlaßt worden. Aber veranlaßt, sagt wohl zu wenig: denn jene ist ganz aus dieser entstanden; Fabel und Plan und Sitten gehören dem Maffei; Voltaire würde ohne ihn gar keine, oder doch sicherlich eine ganz andere Merope geschrieben haben.

Also um die Kopie des Franzosen richtig zu beurteilen, müssen wir zuvörderst das Original des Italieners kennen lernen; und um das poetische Verdienst des letztern gehörig zu schätzen, müssen wir vor allen Dingen einen Blick auf die historischen Fakta[1]) werfen, auf die er seine Fabel gegründet hat.

Maffei selbst faßt diese Fakta in der Zueignungsschrift seines Stücks folgender Gestalt zusammen. „Daß einige Zeit nach der Eroberung von Troja, als die Herakliden, d. i. die Nachkommen des Herkules, sich in[2]) Peloponnesus wieder festgesetzt, dem Kresphont das messenische Gebiete durch das Los zugefallen; daß die Gemahlin dieses Kresphont Merope geheißen; daß Kresphont, weil er dem Volke sich allzu günstig erwiesen, von den Mächtigern des Staats mitsamt seinen Söhnen umgebracht worden, den jüngsten ausgenommen, welcher auswärts bei einem Anverwandten seiner Mutter erzogen ward; daß dieser jüngste Sohn, namens Äpytus, als er erwachsen, durch Hilfe der Arkader und Dorier, sich des väterlichen Reiches wieder bemächtigt und den Tod seines Vaters an dessen Mördern gerächt habe: dieses erzählt Pausanias[3]). Daß, nachdem Kresphont mit seinen zwei Söhnen

---

1) d. i. „sagengeschichtliche Überlieferung“; von Faktis, d. h. Thatsachen, kann hier nicht die Rede sein.

2) für im. Lessing hat wörtlich aus Maffei übersetzt, daher erklärt sich die ungewöhnliche Form der Präposition.

3) **Pausanias**, der griechische Geograph und Historiker, der wahrscheinlich aus Lydien gebürtig war und im zweiten Jahrhunderte v. Chr. lebte, im dritten Kapitel des vierten Buches seiner „Beschreibung Griechenlands“.

umgebracht worden, Polyphont, welcher gleichfalls aus dem Geschlechte der Herakliden war, die Regierung an sich gerissen; daß dieser die Merope gezwungen, seine Gemahlin zu werden; daß der dritte Sohn, den die Mutter in Sicherheit bringen lassen, den Tyrannen nachher umgebracht und das Reich wieder erobert habe: dieses berichtet Apollodorus[4]. Daß Merope selbst den geflüchteten Sohn unbekannterweise töten wollen; daß sie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt, daß der, den sie für den Mörder ihres Sohnes halte, ihr Sohn selbst sei; daß der nun erkannte Sohn bei einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphont hinzurichten; dieses meldet Hyginus[5]), bei dem Äpytus aber den Namen Telephontes führt."

Es wäre zu verwundern, wenn eine solche Geschichte, die so besondere Glückswechsel und Erkennungen[6]) hat, nicht schon von den alten Tragicis wäre genutzt worden. Und was sollte sie nicht? Aristoteles in seiner Dichtkunst[7]) gedenkt eines Kresphontes, in welchem Merope ihren Sohn erkenne, eben da sie im Begriffe sei, ihn als den vermeintlichen Mörder ihres Sohnes umzubringen; und Plutarch, in seiner zweiten Abhandlung vom Fleischessen[8]), zielt ohne Zweifel auf eben dieses Stück, wenn er

4) **Apollodorus** (aus Athen, lebte um die Mitte des zweiten Jahrhunderts n. Chr.) in der Sammlung von Mythen, die er in drei Büchern unter dem Titel „Bibliothek" herausgab: Buch II, K. 8, § 4 u. 5.

5) **C. Julius Hyginus** (aus Spanien, um 64 vor bis 16 n. Chr.), ein Freigelassener des Kaisers Augustus, verfaßte verschiedene Schriften, die jedoch nicht auf uns gekommen sind. Ob die 227 Fabeln, welche wir noch unter seinem Namen besitzen, wirklich von ihm herrühren, ist zweifelhaft; doch sind dieselben darum für uns nicht weniger wertvoll, weil sie ihrer Mehrzahl nach Inhaltsangaben tragischer, zum Teil jetzt verlorener Stücke der alten Griechen sind. Die Geschichte der Merope bildet den Inhalt der 137. und 184. Fabel (Ausgabe von M. Schmidt, Jena 1872).

6) „Schicksalswechsel" (*περιπέτεια*) und „Erkennung" (*ἀναγνωρισμός*) sind seit Aristoteles technische Ausdrücke geworden, um ganz bestimmte Teile einer dramatischen Handlung zu bezeichnen. Näheres s. im folgenden Stücke.

7) Kap. 14, § 9.

8) Unter dem Namen des Plutarch besitzen wir etwa 60 kleinere Abhandlungen, meist ethischen Inhalts, welche gewöhnlich unter dem Namen „Moralia" zusammengefaßt werden. Unter diesen Abhandlungen befinden sich auch zwei Deklamationen gegen den Genuß des Fleisches,

sich auf die Bewegung beruft, in welche das ganze Theater gerate, indem Merope die Axt gegen ihren Sohn erhebt, und auf die Furcht, die jeden Zuschauer befalle, daß der Streich geschehen werde, ehe der alte Diener dazu kommen könne. Aristoteles erwähnt dieses Krespfonts zwar ohne Namen des Verfassers; da wir aber bei dem Cicero[9]) und mehreren Alten[10]) einen Kresphont des Euripides[11]) angezogen finden, so wird er wohl kein anderes als das Werk dieses Dichters gemeint haben.

Der Pater Tournemine sagt in dem obgedachten Briefe: „Aristoteles, dieser weise Gesetzgeber des Theaters, hat die Fabel der Merope in die erste Klasse der tragischen Fabeln gesetzt (a mis ce sujet au premier rang des sujets tragiques.). Euripides hatte sie behandelt, und Aristoteles meldet, daß, so oft der Kresphont des Euripides auf dem Theater des witzigen Athens vorgestellt worden, dieses an tragische Meisterstücke so gewöhnte Volk ganz außerordentlich sei betroffen, gerührt und entzückt worden. — Hübsche Phrases, aber nicht viel Wahrheit! Der Pater irrt sich in beiden Punkten. Bei dem letztern hat er den Aristoteles mit dem Plutarch vermengt, und bei dem erstern den Aristoteles nicht recht verstanden. Jenes ist eine Kleinigkeit, aber über dieses verlohnt es der Mühe, ein paar Worte zu sagen, weil mehrere den Aristoteles ebenso unrecht verstanden haben.

Die Sache verhält sich, wie folgt. Aristoteles untersucht in dem vierzehnten Kapitel seiner Dichtkunst, durch was eigentlich für Begebenheiten Schrecken und Mitleid erregt werde. Alle Begebenheiten, sagt er, müssen entweder unter Freunden oder unter Feinden oder unter gleichgiltigen Personen vorgehen. Wenn ein Feind seinen Feind tötet, so erweckt weder der Anschlag noch die Ausführung der That sonst weiter einiges Mitleid als das allgemeine, welches mit dem Anblicke des Schmerzlichen und Verderblichen überhaupt verbunden ist. Und so ist es auch bei gleichgiltigen Personen. Folglich müssen die tragischen Begebenheiten

---

die weniger durch ihren Inhalt, als durch die Anführung verlorener Schriftsteller schätzbar sind. Die oben angezogene Stelle steht in der Dübnerschen Ausgabe, Paris 1856, Bd. II, S. 1221 (998 E).

9) in seinen „Tusculanen" I, 48, 115.

10) Sie sind übersichtlich zusammengestellt in Aug. Naucks „Fragmenten der griechischen Tragiker", Leipzig, 1869, p. 118—121.

11) Über ihn handelt besonders N. Wecklein: Über den Kresphont des Euripides (Festschrift für Urlichs), 1880.

sich unter Freunden eräugnen[12]; ein Bruder muß den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter töten oder töten wollen, oder sonst auf eine empfindliche Weise mißhandeln oder mißhandeln wollen. Dieses aber kann entweder mit oder ohne Wissen und Vorbedacht geschehen; und da die That entweder vollführt oder nicht vollführt werden muß, so entstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die erste: wenn die That wissentlich mit völliger Kenntnis der Person, gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen, aber nicht vollzogen wird. Die zweite: wenn sie wissentlich unternommen und wirklich vollzogen wird. Die dritte: wenn die That unwissend, ohne Kenntnis des Gegenstandes, unternommen und vollzogen wird, und der Thäter die Person, an der er sie vollzogen, zu spät kennen lernt. Die vierte: wenn die unwissend unternommene That nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen. Von diesen vier Klassen giebt Aristoteles der letztern den Vorzug; und da er die Handlung der Merope in dem Kresphont davon zum Beispiele anführt, so haben Tournemine und andere dieses so angenommen, als ob er dadurch die Fabel dieses Trauerspiels überhaupt von der vollkommensten Gattung tragischer Fabeln zu sein erkläre.

Indes sagt doch Aristoteles kurz zuvor[13]), daß eine gute tragische Fabel sich nicht glücklich, sondern unglücklich enden müsse. Wie kann dieses beides bei einander bestehen? Sie soll sich unglücklich enden, und gleichwohl läuft die Begebenheit, welche er nach jener Klassifikation allen andern tragischen Begebenheiten vorzieht, glücklich ab. Widerspricht sich nicht also der große Kunstrichter offenbar?

Victorius[14]), sagt Dacier[15]), sei der einzige, welcher diese Schwierigkeit gesehen; aber da er nicht verstanden, was Aristo-

12) sich eräugnen, Eräugnung (vereinzelt St. 45 auch: Eräugung, d. i. Vor-„Augen“-Bringung, Darstellung einer Handlung zum Schauen) ist die ältere auch bei Goethe noch sich findende Form für das schon zu Lessings Zeit gebräuchlichere „sich ereignen“, „Ereignis“.

13) Kap. 13, § 5 u. 6.

14) **Petrus Victorius** oder, wie er eigentlich heißt, Pietro Vettori (aus Florenz, 1499—1585) in seinem seltenen, trefflichen Kommentare zu der Dichtkunst des Aristoteles. Die betreffende Stelle, welche Dacier

teles eigentlich in dem ganzen vierzehnten Kapitel gewollt, so habe er auch nicht einmal den geringsten Versuch gewagt, sie zu heben. Aristoteles, meint Dacier, rede dort gar nicht von der Fabel überhaupt, sondern wolle nur lehren, auf wie mancherlei Art der Dichter tragische Begebenheiten behandeln könne, ohne das Wesentliche, was die Geschichte davon meldet, zu verändern, und welche von diesen Arten die beste sei. Wenn z. E. die Ermordung der Klytämnestra durch den Orest[16]) der Inhalt des Stückes sein sollte, so zeige sich nach dem Aristoteles ein vierfacher Plan, diesen Stoff zu bearbeiten, nämlich entweder als eine Begebenheit der erstern oder der zweiten oder der dritten oder der vierten Klasse; der Dichter müsse nun überlegen, welcher hier der schicklichste und beste sei. Diese Ermordung als eine Begebenheit der erstern Klasse zu behandeln, finde darum nicht statt, weil sie nach der Historie wirklich geschehen müsse, und durch den Orest geschehen müsse. Nach der zweiten darum nicht, weil sie zu gräßlich sei. Nach der vierten darum nicht, weil Klytämnestra dadurch abermals gerettet würde, die doch durchaus nicht gerettet werden solle. Folglich bleibe ihm nichts als die dritte Klasse übrig.

Die dritte! Aber Aristoteles giebt ja der vierten den Vorzug; und nicht bloß in einzelnen Fällen, nach Maßgebung der Umstände, sondern überhaupt. Der ehrliche Dacier macht es öftrer so: Aristoteles behält bei ihm recht, nicht weil er recht hat,

---

im Sinne hat, steht daselbst in den Anmerkungen zu Kap. 12 und läßt sich deutsch ungefähr so wiedergeben: „Man beachte, wie Aristoteles die letzte Klasse für die beste erklärt, — wo also die That nicht zur Vollziehung gelangt, und der Held die ihm teure Person, noch bevor er sie tötet oder sonst auf empfindliche Weise mißhandelt, erkennt, — während er früher ausdrücklich diese Art der Verwicklung bei der Antigone des Sophokles gemißbilligt und behauptet hat, sie sei nicht tragisch, weil sie der Ausführung entbehrt, durch sie erst recht eigentlich ein Stoff für die Tragödie wird. Wie kann nun einer derartigen Fabel der Vorzug vor allen übrigen gegeben werden, da ihr Inhalt doch insofern untragisch ist, als der unglückliche Ausgang fehlt und jenes „Leiden" darin nicht zum Ausdruck gelangt?"

15) **André Dacier** (aus Castres, 1651—1722) übersetzte zahlreiche griechische und lateinische Schriftsteller ins Französische. Seine Poétique d'Aristote, traduite avec des Remarques erschien zuerst Paris 1692, 12°. Die von Lessing angezogene Stelle befindet sich daselbst in der 22. Remarque zu Chap. 15 (Nouv. éd. Amsterdam 1733, p. 202f.).

16) Vgl. St. 31, A. 4.

sondern weil er Aristoteles ist. Indem er auf der einen Seite eine Blöße von ihm zu decken glaubt, macht er ihm auf einer andern eine eben so schlimme. Wenn nun der Gegner die Besonnenheit hat, anstatt nach jener, in diese zu stoßen, so ist es ja doch um die Untrüglichkeit seines Alten geschehen, an der ihm im Grunde noch mehr als an der Wahrheit selbst zu liegen scheint. Wenn so viel auf die Übereinstimmung der Geschichte ankömmt, wenn der Dichter allgemein bekannte Dinge aus ihr zwar lindern, aber nie gänzlich verändern darf: wird es unter diesen auch solche geben, die durchaus nach dem ersten oder zweiten Plane behandelt werden müssen? Die Ermordung der Klytämnestra müßte eigentlich nach dem zweiten vorgestellt werden; denn Orestes hat sie wissentlich und vorsätzlich vollzogen; der Dichter aber kann den dritten wählen, weil dieser tragischer ist, und der Geschichte doch nicht geradezu widerspricht. Gut, es sei so: aber z. E. Medea, die ihre Kinder ermordet[17]? Welchen Plan kann hier der Dichter anders einschlagen als den zweiten? Denn sie muß sie umbringen, und sie muß sie wissentlich umbringen; beides ist aus der Geschichte gleich allgemein bekannt. Was für eine Rangordnung kann also unter diesen Planen stattfinden? Der in einem Falle der vorzüglichste ist, kommt in einem andern gar nicht in Betrachtung. Oder um den Dacier noch mehr einzutreiben[18], so mache man die Anwendung nicht auf historische, sondern auf bloß erdichtete Begebenheiten. Gesetzt, die Ermordung der Klytämnestra wäre von dieser letztern Art, und es hätte dem Dichter freigestanden, sie vollziehen oder nicht vollziehen zu lassen, sie mit oder ohne völlige Kenntnis vollziehen zu lassen. Welchen Plan hätte er dann wählen müssen, um eine soviel als möglich vollkommene Tragödie daraus zu machen? Dacier sagt selbst, den vierten; denn wenn er ihm den dritten vorziehe, so geschähe es bloß aus Achtung gegen die Geschichte. Den vierten also? Den also, welcher sich glücklich schließt? Aber die besten Tragödien, sagt eben der Aristoteles, der diesem vierten Plane den Vorzug vor allen erteilt, sind ja die, welche sich unglücklich schließen? Und das ist ja eben der Widerspruch, den Dacier heben wollte. Hat er ihn denn also gehoben? Bestätigt hat er ihn vielmehr.

17) Vgl. St. 30, A. 7.

18) Eintreiben, d. i. in die Enge treiben, ein von Lessing gern gebrauchter Ausdruck. Vgl. auch Apostelgeschichte 9, 22.

Achtunddreißigstes Stück.

Den 8. September 1767.

Ich bin es auch nicht allein, dem die Auslegung des Dacier keine Genüge leistet. Unsern deutschen Übersetzer der Aristotelischen Dichtkunst[1]) hat sie ebensowenig befriedigt. Er trägt seine Gründe dagegen vor, die zwar nicht eigentlich die Ausflucht des Dacier bestreiten, aber ihn doch sonst erheblich genug dünken, um seinen Autor lieber gänzlich im Stiche zu lassen, als einen neuen Versuch zu wagen, etwas zu retten, was nicht zu retten sei. „Ich überlasse", schließt er, „einer tieferen Einsicht, diese Schwierigkeiten zu heben; ich kann kein Licht zu ihrer Erklärung finden, und scheint mir wahrscheinlich, daß unser Philosoph dieses Kapitel nicht mit seiner gewöhnlichen Vorsicht durchgedacht habe."

Ich bekenne, daß mir dieses nicht sehr wahrscheinlich scheint. Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube, setze ich das größere Mißtrauen lieber in meinen als in seinen Verstand. Ich verdopple meine Aufmerksamkeit, ich überlese die Stelle zehnmal und glaube nicht eher, daß er sich widersprochen, als bis ich aus dem ganzen Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem Widerspruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten können, was ihm diesen Widerspruch gewissermaßen unvermeidlich machen müssen, so bin ich überzeugt, daß er nur anscheinend ist. Denn sonst würde er dem Verfasser, der seine Materie so oft überdenken müssen, gewiß am ersten aufgefallen sein, und nicht mir ungeübterm Leser, der ich ihn zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. Ich bleibe also stehen, verfolge den Faden seiner Gedanken zurück, ponderiere[2]) ein jedes Wort und sage mir immer: Aristoteles kann irren und hat oft geirrt, aber daß er hier etwas behaupten sollte, wovon er auf der nächsten Seite gerade das Gegenteil behauptet, das kann Aristoteles nicht. Endlich findet sichs auch.

---

1) Gemeint ist **Michael Konrad Curtius** (aus Techentin in Mecklenburg, 1724—1801), in dessen Dichtkunst des Aristoteles „ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen und besonderen Abhandlungen versehen", Hannover 1753, S. 213 u. 214 sich die oben erwähnte Kritik befindet.

2) d. i. wäge ab, eins der verhältnismäßig wenigen Fremdwörter, die Lessing hätte vermeiden können.

Doch ohne weitere Umstände; hier ist die Erklärung, an welcher Herr Curtius verzweifelt. — Auf die Ehre einer tiefern Einsicht mache ich desfalls keinen Anspruch. Ich will mich mit der Ehre einer größern Bescheidenheit gegen einen Philosophen, wie Aristoteles, begnügen.

Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr als die gute Abfassung der Fabel; und nichts hat er ihm durch mehrere und feinere Bemerkungen zu erleichtern gesucht als eben diese. Denn die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden zehnen geraten, gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist. Er erklärt aber die Fabel durch die Nachahmung einer Handlung (*πράξεως*), und eine Handlung ist ihm eine Verknüpfung von Begebenheiten (*σύνθεσις πραγμάτων*)[3]. Die Handlung ist das Ganze, die Begebenheiten sind die Teile dieses Ganzen, und so wie die Güte eines jeden Ganzen auf der Güte seiner einzelnen Teile und deren Verbindung beruht, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nachdem die Begebenheiten, aus welchen sie besteht, jede für sich und alle zusammen den Absichten der Tragödie mehr oder weniger entsprechen. Nun bringt Aristoteles alle Begebenheiten, welche in der tragischen Handlung statthaben können, unter drei Hauptstücke: des Glückswechsels (*περιπετείας*), der Erkennung (*ἀναγνωρισμοῦ*) und des Leidens (*πάθους*)[4]. Was er unter den beiden erstern versteht, zeigen die Worte genugsam; unter dem dritten aber faßt er alles zusammen, was den handelnden Personen Verderbliches und Schmerzliches widerfahren kann: Tod, Wunden, Martern und dergleichen[5]. Jene, der Glückswechsel und die Erkennung, sind das, wodurch sich die verwickelte Fabel, (*μῦθος πεπλεγμένος*) von der einfachen (*ἁπλῷ*) unterscheidet;

3) Dichtkunst Kap. 8, § 4.

4) S. a. a. O. Kap. 10 u. 11.

5) Dieser Auffassung des griechischen Wortes *πάθος* ist in neuerer Zeit auch Reinkens (Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie, Wien 1870) beigetreten, während Franz Susemihl (in seiner „Dichtkunst des Aristoteles", griechisch und deutsch mit sacherklärenden Anmerkungen, 2. Aufl., Leipzig 1874, S. 242) das Wort „in dem gesteigerten Sinne drastischer, uns unmittelbar vor Augen geführter Leidens- und Schreckensscenen, keineswegs aber für jede beliebige Art von Leiden" verstanden wissen will (vgl. auch Döring, die Kunstlehre des Aristoteles, Jena 1876, S. 243).

sie sind also keine wesentliche Stücke der Fabel; sie machen die Handlung nur mannigfaltiger und dadurch schöner und interessanter; aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre völlige Einheit und Rundung und Größe haben. Ohne das dritte hingegen läßt sich gar keine tragische Handlung denken; Arten des Leidens (πάθη) muß jedes Trauerspiel haben, die Fabel desselben mag einfach oder verwickelt sein; denn sie gehen geradezu auf die Absicht des Trauerspiels, auf die Erregung des Schreckens und Mitleids; dahingegen nicht jeder Glückswechsel, nicht jede Erkennung, sondern nur gewisse Arten derselben diese Absicht erreichen, sie in einem höhern Grade erreichen helfen, andere aber ihr mehr nachteilig als vorteilhaft sind. Indem nun Aristoteles aus diesem Gesichtspunkte die verschiedenen unter drei Hauptstücke gebrachten Teile der tragischen Handlung jeden insbesondere betrachtet und untersucht, welches der beste Glückswechsel[6]), welches die beste Erkennung[7]), welches die beste Behandlung des Leidens[8]) sei; so findet sich in Ansehung des erstern, daß derjenige Glückswechsel der beste, das ist der fähigste, Schrecken und Mitleid zu erwecken und zu befördern, sei, welcher aus dem Besseren in das Schlimmere geschieht; und in Ansehung der letztern, daß diejenige Behandlung des Leidens die beste in dem nämlichen Verstande sei, wenn die Personen, unter welchen das Leiden bevorsteht, einander nicht kennen, aber in eben dem Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennen lernen, so daß es dadurch unterbleibt.

Und dieses soll sich widersprechen? Ich verstehe nicht, wo man die Gedanken haben muß, wenn man hier den geringsten Widerspruch findet. Der Philosoph redet von verschiedenen Teilen: warum soll denn das, was er von diesem Teile behauptet, auch von jenem gelten müssen? Ist denn die möglichste Vollkommenheit des einen notwendig auch die Vollkommenheit des andern? Oder ist die Vollkommenheit eines Teils auch die Vollkommenheit des Ganzen? Wenn der Glückswechsel und das, was Aristoteles unter dem Worte Leiden begreift, zwei verschiedene Dinge sind, wie sie es sind, warum soll sich nicht ganz etwas Verschiedenes von ihnen sagen lassen? Oder ist es unmöglich, daß

6) Dichtkunst Kap. 13, § 2 f.
7) Ebd. Kap. 16.
8) Ebd. Kap. 14.

ein Ganzes Teile von entgegengesetzten Eigenschaften haben kann? Wo sagt Aristoteles, daß die beste Tragödie nichts als die Vorstellung einer Veränderung des Glücks in Unglück sei? Oder, wo sagt er, daß die beste Tragödie auf nichts, als auf die Erkennung dessen hinauslaufen müsse, an dem eine grausam widernatürliche That verübt werden sollen? Er sagt weder das eine noch das andere von der Tragödie überhaupt, sondern jedes von einem besondern Teile derselben, welcher dem Ende mehr oder weniger nahe liegen, welcher auf den andern mehr oder weniger Einfluß und auch wohl gar keinen haben kann. Der Glückswechsel kann sich mitten in dem Stücke eräugnen[9]), und wenn er schon bis an das Ende fortdauert, so macht er doch nicht selbst das Ende; so ist z. E. der Glückswechsel im Ödip[10]), der sich bereits zum Schlusse des vierten Akts äußert, zu dem aber noch mancherlei Leiden (πάθη) hinzukommen, mit welchen sich eigentlich das Stück schließt. Gleichfalls kann das Leiden mitten in dem Stücke zur Vollziehung gelangen sollen und in dem nämlichen Augenblicke durch die Erkennung hintertrieben werden, so daß durch diese Erkennung das Stück nichts weniger als geendet

9) Vgl. St. 37, A. 12.

10) Gemeint ist ohne Zweifel der „König Oedipus“ des Sophokles, ein Stück, das wie kein anderes die Vorzüge der Sophokleischen Kunsthöhe vergegenwärtigt und von vielen in Bezug auf Wahl und künstlerische Anordnung des Stoffes für die vorzüglichste Tragödie des Altertums gehalten wird. Inhalt: In einer Anwandlung von Jähzorn hat der einst ausgesetzte und zufällig seinem Vater Laios begegnende thebanische Königssohn Oedipus diesen erschlagen und zum Lohne für die Lösung des Rätsels der Sphinx den Königsthron Thebens und mit ihm die Hand der Königin Jokaste, seiner Mutter, erhalten. Zwar hat er den Mann, den er für eine ihm angethane Beleidigung erschlug, nicht gekannt, zwar wußte er nicht, daß Jokaste, mit der er vier Kinder gezeugt hatte, seine Mutter sei, immerhin hat er leichtsinnig, übermütig und leidenschaftlich gehandelt und insofern Strafe verdient. Nach langem Wohlergehen wird zuerst durch Pest und Teuerung sein Glück getrübt. Er forscht beim Delphischen Orakel nach der Ursache der Leiden seines Volkes und erfährt, daß die Stadt nur gerettet werden könne, wenn der im Lande noch lebende Mörder des Laios verbannt oder getötet werde. In treuer Sorge um das Wohl seines Volkes sucht Oedipus den Verbrecher ausfindig zu machen und muß so Schritt für Schritt seine ihm selbst verborgenen Thaten aufdecken. Aus Verzweiflung erhängt sich Jokaste, während Oedipus aus Abscheu vor sich selbst als gerechter Richter gerade die Strafe an sich vollzieht, die seine Verblendung verdient: er beraubt sich des Augenlichts und geht in Elend und Verbannung.

ist; wie in der zweiten Iphigenia des Euripides[11]), wo Orestes auch schon in dem vierten Akte von seiner Schwester, die ihn aufzuopfern im Begriffe ist, erkannt wird. Und wie vollkommen wohl jener tragischste Glückswechsel mit der tragischsten Behandlung des Leidens sich in einer und eben derselben Fabel verbinden lasse, kann man an der Merope selbst zeigen. Sie hat die letztere; aber was hindert es, daß sie nicht auch die erstere haben könnte, wenn nämlich Merope, nachdem sie ihren Sohn unter dem Dolche erkannt, durch ihre Beeiferung, ihn nunmehr auch wider den Polyphont zu schützen, entweder ihr eigenes oder dieses geliebten Sohnes Verderben beförderte? Warum könnte sich dieses Stück nicht ebensowohl mit dem Untergange der Mutter als des Tyrannen schließen? Warum sollte es einem Dichter nicht frei stehen können, um unser Mitleiden gegen eine so zärtliche Mutter auf das höchste zu treiben, sie durch ihre Zärtlichkeit selbst unglücklich werden zu lassen? Oder warum sollte es ihm nicht erlaubt sein, den Sohn, den er der frommen Rache seiner Mutter entrissen, gleichwohl den Nachstellungen des Tyrannen unterliegen zu lassen? Würde eine solche Merope in beiden Fällen nicht wirklich die beiden Eigenschaften des besten Trauerspiels verbinden, die man bei dem Kunstrichter so widersprechend findet?

Ich merke wohl, was das Mißverständnis veranlaßt haben kann. Man hat sich einen Glückswechsel aus dem Bessern in das Schlimmere nicht ohne Leiden, und das durch die Erkennung verhinderte Leiden nicht ohne Glückswechsel denken können. Gleichwohl kann beides gar wohl ohne das andere sein; nicht zu erwähnen, daß auch nicht beides eben die nämliche Person treffen muß, und wenn es die nämliche Person trifft, daß eben nicht beides sich zu der nämlichen Zeit eräugnen[12]) darf, sondern eines auf das andere folgen, eines durch das andere verursacht werden kann. Ohne dieses zu überlegen, hat man nur an solche Fälle und Fabeln gedacht, in welchen beide Teile entweder zusammenfließen, oder der eine den andern notwendig ausschließt. Daß es dergleichen giebt, ist unstreitig. Aber ist der Kunstrichter deswegen zu tadeln, der seine Regeln in der möglichsten Allgemeinheit abfaßt, ohne sich um die Fälle zu bekümmern, in welchen seine allgemeinen Regeln in Kollision kommen, und eine Voll-

11) Vgl. St. 31, A. 5.
12) Vgl. oben Anm. 9 u. St. 37, A. 12.

kommenheit der andern aufgeopfert werden muß? Setzt ihn eine solche Kollision mit sich selbst in Widerspruch? Er sagt: dieser Teil der Fabel, wenn er seine Vollkommenheit haben soll, muß von dieser Beschaffenheit sein: jener von einer andern, und ein dritter wiederum von einer andern. Aber wo hat er gesagt, daß jede Fabel diese Teile alle notwendig haben müsse? Genug für ihn, daß es Fabeln giebt, die sie alle haben können. Wenn eure Fabel aus der Zahl dieser glücklichen nicht ist, wenn sie euch nur den besten Glückswechsel oder nur die beste Behandlung des Leidens erlaubt: so untersucht, bei welchem von beiden ihr am besten überhaupt fahren würdet, und wählet. Das ist es alles!

Neununddreißigstes Stück.

Den 11. September 1767.

Am Ende zwar mag sich Aristoteles widersprochen oder nicht widersprochen haben, Tournemine mag ihn recht verstanden oder nicht recht verstanden haben: die Fabel der Merope ist weder in dem einen noch in dem andern Falle so schlechterdings für eine vollkommene tragische Fabel zu erkennen. Denn hat sich Aristoteles widersprochen, so behauptet er eben sowohl gerade das Gegenteil von ihr, und es muß erst untersucht werden, wo er das größere Recht hat, ob dort oder hier. Hat er sich aber nach meiner Erklärung nicht widersprochen, so gilt das Gute, was er davon sagt, nicht von der ganzen Fabel, sondern nur von einem einzelnen Teile derselben. Vielleicht war der Mißbrauch seines Ansehens bei dem Pater Tournemine auch nur ein bloßer Jesuiterkniff, um uns mit guter Art zu verstehen zu geben, daß eine so vollkommene Fabel, von einem so großen Dichter als Voltaire bearbeitet, notwendig ein Meisterstück werden müssen.

Doch Tournemine und Tournemine. — Ich fürchte, meine Leser werden fragen: „Wer ist denn dieser Tournemine? Wir kennen keinen Tournemine.“ Denn viele dürften ihn wirklich nicht kennen, und manche dürften so fragen, weil sie ihn gar zu gut kennen; wie Montesquieu*) [1].

*) Lettres familières.

---

1) **Charles de Sécondat, Baron de la Brède et de Montesquieu** (geb. auf Schloß Brède bei Bordeaux, 1689—1755), der Verfasser der Considérations sur les Causes de la Grandeur des Romains

Sie belieben also anstatt des Pater Tournemine den Herrn von Voltaire selbst zu substituieren. Denn auch er sucht uns von dem verlorenen Stücke des Euripides die nämlichen irrigen Begriffe zu machen. Auch er sagt, daß Aristoteles in seiner unsterblichen Dichtkunst nicht anstehe, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sei. Auch er sagt, daß Aristoteles diesem Coup de Théâtre den Vorzug vor allen andern erteile. Und vom Plutarch versichert er uns gar, daß er dieses Stück des Euripides für das rührendste von allen Stücken desselben gehalten habe.*) Dieses letztere ist nun gänzlich aus der Luft gegriffen. Denn Plutarch macht von dem Stücke, aus welchem er die Situation der Merope anführt, nicht einmal den Titel namhaft; er sagt weder wie es heißt, noch wer der Verfasser desselben sei, geschweige, daß er es für das rührendste von allen Stücken des Euripides erkläre[2]).

*) „Aristoteles steht nicht an, in seiner unsterblichen Dichtkunst zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sei. Er giebt sogar diesem Theaterstreiche vor allen andern den Vorzug. Und Plutarch sagt, daß die Griechen, dieses so empfindsame Volk, vor Angst bebten, es möchte der Greis, welcher den Stoß der Merope aufhalten soll, nicht zeitig genug ankommen. Dies Stück, das man zu seinen Zeiten noch spielte, und von dem nur sehr wenig Bruchstücke uns erhalten sind, schien ihm unter allen Trauerspielen des Euripides das rührendste zu sein." (Aus Voltaires Brief an Maffei [Oeuvres, éd. Hachette, t. III, p. 240] übers. v. d. H.).

et de leur Décadence (1734), des Esprit des Lois (1748) und anderer Werke meist historischen Inhalts, besuchte bei Gelegenheit seines ersten Aufenthaltes zu Paris öfters einen auserwählten Kreis von Gelehrten, die an einem bestimmten Wochentage bei einem Abbé Oliva, Bibliothekar des Kardinals Rohan, im Hôtel de Soubise sich zusammenfanden, um über litterarische Gegenstände sich zu unterhalten. Da er jedoch fand, daß der Pater Tournemine in jener Gesellschaft dominieren wollte, so zog er sich allmählich zurück, ohne den Grund dieses Benehmens zu verbergen. Seit dieser Zeit fieng der Pater Tournemine an, ihn durch allerlei Plackereien zu belästigen. Um sich dafür zu rächen, that Montesquieu weiter nichts, als daß er an alle diejenigen, welche ihm vom Pater sprachen, obige Frage richtete: Qui est-ce que le P. Tournemine? Je n'en ai jamais entendu parler. Dadurch kränkte er aufs tiefste den Jesuiten, der durchaus als berühmter Mann gelten wollte (vgl. Lettres familières de Montesquieu. Nouvelle édition. Florence 1768, p. 135 f. Anmerkung).

2) Die Worte des Plutarch sind von Lessing (s. St. 37, S. 251) ihrem Inhalte nach genau wiedergegeben.

Aristoteles soll nicht anstehen, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sei! Welche Ausdrücke: nicht anstehen, zu behaupten! Welche Hyperbel: der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne! Sollte man hieraus nicht schließen, Aristoteles gehe mit Fleiß alle interessante Augenblicke, welche ein Trauerspiel haben könne, durch, vergleiche einen mit dem andern, wiege die verschiedenen Beispiele, die er von jedem insbesondere bei allen, oder wenigstens den vornehmsten Dichtern gefunden, untereinander ab, und thue endlich so dreist als sicher den Ausspruch für diesen Augenblick bei dem Euripides. Gleichwohl ist es nur eine einzelne Art von interessanten Augenblicken, wovon er ihn zum Beispiele anführt; gleichwohl ist er nicht einmal das einzige Beispiel von dieser Art. Denn Aristoteles[3]) fand ähnliche Beispiele in der Iphigenia[4]), wo die Schwester den Bruder, und in der Helle[5]), wo der Sohn die Mutter erkennt, eben da die erstern im Begriffe sind, sich gegen die andern zu vergehen.

Das zweite Beispiel von der Iphigenia ist wirklich aus dem Euripides; und wenn, wie Dacier vermutet[6]), auch die Helle ein Werk dieses Dichters gewesen: so wäre es doch sonderbar, daß Aristoteles alle drei Beispiele von einer solchen glücklichen Erkennung gerade bei demjenigen Dichter gefunden hätte, der sich der unglücklichen Peripetie am meisten bediente. Warum zwar sonderbar? Wir haben ja gesehen, daß die eine die andere nicht ausschließt, und obschon in der Iphigenia die glückliche Erkennung auf die unglückliche Peripetie folgt, und das Stück überhaupt also glücklich sich endet: wer weiß, ob nicht in den beiden

3) Dichtkunst Kap. 14, § 9.

4) Gemeint ist die St. 31, A. 5 besprochene Iphigenia auf Tauris, die dem Aristoteles im ganzen viermal als Muster dienen muß.

5) Diese Tragödie wird sonst nirgends von alten Schriftstellern erwähnt, wir wissen daher nicht einmal, wer der Verfasser derselben ist. Da die beiden vorhergenannten Stücke von Euripides sind, so haben Dacier und Valckenaer (Diatribe p. 58a—59a) die Vermutung ausgesprochen, daß auch die Helle von ihm stamme. Andere schlossen sich dieser Vermutung an, doch ist dieselbe von F. G. Welcker (die griech. Tragödien, II. Abt., Bonn 1839, S. 828, und III. Abt. 1841, S. 1217) als unbegründet zurückgewiesen worden.

6) Rem. 25 zu Chap. XV (a. a. O. p. 250).

andern eine unglückliche Peripetie auf die glückliche Erkennung folgte, und sie also völlig in der Manier schlossen, durch die sich Euripides den Charakter des tragischsten von allen tragischen Dichtern verdiente?

Mit der Merope, wie ich gezeigt, war es auf eine doppelte Art möglich; ob es aber wirklich geschehen oder nicht geschehen, läßt sich aus den wenigen Fragmenten, die uns von dem Kresphontes übrig sind, nicht schließen. Sie enthalten nichts als Sittensprüche und moralische Gesinnungen, von spätern Schriftstellern gelegentlich angezogen, und werfen nicht das geringste Licht auf die Ökonomie [7]) des Stückes*). Aus dem einzigen bei dem Polybius [8]), welches eine Anrufung an die Göttin des Friedens ist, scheint zu erhellen, daß zu der Zeit, in welche die Handlung gefallen, die Ruhe in dem messenischen Staate noch nicht wiederhergestellt gewesen; und aus ein paar andern [9]) sollte man fast schließen, daß die Ermordung des Kresphontes und seiner zwei ältern Söhne entweder einen Teil der Handlung selbst ausgemacht habe oder doch nur kurz vorhergegangen sei, welches beides sich mit der Erkennung des jüngern Sohnes, der erst verschiedene Jahre nachher seinen Vater und seine Brüder zu rächen kam, nicht wohl zusammenreimt. Die größte Schwierigkeit aber macht mir der Titel selbst. Wenn diese Erkennung, wenn diese Rache des jüngern Sohnes der vornehmste Inhalt gewesen: wie konnte das Stück Kresphontes heißen? Kresphontes war der Name des Vaters; der Sohn aber hieß nach einigen Äpytus, und nach andern Telephontes; vielleicht, daß jenes der rechte, und dieses der angenommene Name war, den er in der Fremde

*) Dasjenige, welches Dacier anführt (Poétique d'Aristote, Chap. XV. Rem. 23.), ohne sich zu erinnern, wo er es gelesen, steht bei dem Plutarch in der Abhandlung: Wie man seine Feinde nützen solle. [Moralia p. 90. — A. Nauck a. a O. p. 119, 455].

---

7) Unter der Ökonomie eines Stückes versteht man die innere Einrichtung desselben, die Verteilung des Stoffes auf die einzelnen Akte und Scenen, sowie die Beziehung oder Übereinstimmung der Teile mit dem Ganzen.

8) **Polybius** aus Megalopolis lebte um 210—122 v. Chr. und schrieb in griechischer Sprache eine Römische Geschichte. Das oben erwähnte Fragment befindet sich daselbst XII, 26; s. auch Nauck a. a. O. p. 121, Nr. 462.

9) s. Nauck a. a. O. p. 118—121.

führte, um unerkannt und vor den Nachstellungen des Polyphonts sicher zu bleiben. Der Vater muß längst tot sein, wenn sich der Sohn des väterlichen Reiches wieder bemächtigt. Hat man jemals gehört, daß ein Trauerspiel nach einer Person benennet worden, die gar nicht darin vorkommt[10])? Corneille und Dacier haben sich geschwind über diese Schwierigkeit hinwegzusetzen gewußt, indem sie angenommen, daß der Sohn gleichfalls Kresphont geheißen*); aber mit welcher Wahrscheinlichkeit? aus welchem Grunde?

Wenn es indes mit einer Entdeckung seine Richtigkeit hat, mit der sich Maffei schmeichelte: so können wir den Plan des Kresphontes ziemlich genau wissen. Er glaubte ihn nämlich bei dem Hyginus in der hundertundvierundachtzigsten Fabel gefunden zu haben[11]). Denn er hält die Fabeln des Hyginus überhaupt größtenteils für nichts als für die Argumente[12]) alter Tragödien, welcher Meinung auch schon vor ihm Reinesius[13]) gewesen war, und empfiehlt daher den neuern Dichtern, lieber in diesem verfallenen Schachte nach alten tragischen Fabeln zu suchen, als sich neue zu erdichten. Der Rat ist nicht übel und zu befolgen. Auch hat ihn mancher befolgt, ehe ihn Maffei noch gegeben, oder ohne zu wissen, daß er ihn gegeben. Herr Weiß hat den Stoff zu seinem Thyest[14]) aus dieser Grube geholt; und es wartet da

*) Remarque 22. sur le Chapitre XV. de la Poét. d'Arist.

10) Nach Susemihl a. a. O. S. 249 findet diese auffallende Benennung wahrscheinlich dadurch ihre Erklärung, daß der Schatten des Kresphontes den Prolog sprach. Übrigens scheint Lessing die Corneillesche Tragödie La mort de Pompée (1641) nicht gekannt oder wenigstens nicht an sie gedacht zu haben, da in derselben der im Titel genannte Held gleichfalls nicht vorkommt.

11) Vgl. Maffeis Zueignung (Opere, Tom. XII, p. 31 und 32) übers. v. d. H.

12) Argument (lat.) bedeutet hier Inhaltsangabe.

13) **Thomas Reinesius** (aus Gotha, 1587—1667) spricht diese Ansicht aus in seiner Schrift Variarum lectionum libri III. pr. tom. 1650, p. 372—374. Aus der Beobachtung, daß die Titel der Tragödien des römischen Dichters Ennius zum größeren Teil mit denen des Euripides übereinstimmen und daher den Gedanken nahe legen, erstere lediglich als Umarbeitungen der letzteren aufzufassen, zieht er den Schluß, daß die Fabeln des Hygin, welche im wesentlichen nur solche Stoffe wiedergeben, die von älteren Tragikern behandelt worden sind, gleichfalls nichts weiter seien als Inhaltsangaben jener Dramen.

14) Die Thaten des grauenvollen Bruderpaares Atreus und Thyest, der Söhne des Pelops, sind in alter wie in neuer Zeit vielfach

noch mancher auf ein verständiges Auge. Nur möchte es nicht der größte, sondern vielleicht gerade der allerkleinste Teil sein, der in dieser Absicht von dem Werke des Hyginus zu nutzen. Es braucht auch darum gar nicht aus den Argumenten der alten Tragödien zusammengesetzt zu sein; es kann aus eben den Quellen, mittelbar oder unmittelbar, geflossen sein, zu welchen die Tragödienschreiber selbst ihre Zuflucht nahmen. Ja, Hyginus, oder wer sonst die Kompilation gemacht[15], scheint selbst die Tragödien als abgeleitete verdorbene Bäche betrachtet zu haben, indem er an verschiedenen Stellen das, was weiter nichts als die Glaubwürdigkeit eines tragischen Dichters vor[16] sich hatte, ausdrücklich von der alten echtern Tradition absondert. So erzählt er z. E.

als Tragödie bearbeitet worden. Unter den Griechen waren es Sophokles, Agathon, Nikomachus von Athen, der Tragiker Theognis, Kleophon und vor allen Euripides, die jenen Stoff behandelt haben. Alle diese Tragödien sind indessen ebensowenig vollständig erhalten wie die der römischen Dichter Ennius, Pacuvius, Junius Gracchus, L. Varius. Allein übrig ist die des Pseudo-Seneca, deren Plan von Lessing (Theatr. Biblioth. 2, St. 1754, VII: „Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind“ [L.-M. Bd. IV, S. 320]) kurz so bezeichnet wird: „Atreus will sich an seinem Bruder rächen; er macht einen Anschlag (indem er, wie wir hinzusetzen, eine Aussöhnung mit seinem Bruder Thyest vorspiegelt und ihn mit seinen Kindern zu sich lockt, die er dann ermordet und dem Vater bei einem Gastmahle als Speise vorsetzt); der Anschlag gelingt, und Atreus rächet sich.“ In der Neuzeit ist derselbe Stoff ebenfalls vielfach behandelt worden, so unter den Italienern von Ludovico Dolce; unter den Franzosen von Roland Brisset, Montléon (1630), Pousset de Montalban, von dem älteren Crébillon (der von dieser Tragödie den Beinamen „der Schreckliche“ bekam) und sogar von Voltaire in seinen freilich nie aufgeführten „Pélopides“; unter den Engländern endlich von Jasper Heywood (1650), John Whrigt (1674) und John Crown (1681). Sie alle folgen mehr oder weniger Seneca. Der einzige Pellegrin, der 1731 in seiner Pelopia gleichfalls jene Sage behandelte, macht eine Ausnahme, indem er sich mehr an Hygin anschloß, von welchem in der 88. Fabel die Handlung als eine viel verwickeltere dargestellt wird. — Erst Chr. F. Weiße stellt sich ganz auf den Boden der Hyginschen Erzählung und dichtete aus dem zweiten Teile derselben ein Trauerspiel „Thyestes“, in fünf Akten und fünffüßigen Jamben, welches er erst 1766 im „Beitrag zum deutschen Theater“ Bd. IV, S. 1—100 veröffentlichte. Näheres darüber s. J. Minor, Christ. Fel. Weiße und seine Beziehungen zur Deutsch. Litt., Innsbruck 1880, S. 230—33.

15) s. St. 37, A. 5.

16) vor sich = für sich; wenn auch früh schon geschieden, wurden beide Präpositionen doch im vorigen Jahrhunderte noch vielfach durch und nebeneinander gebraucht.

die Fabel von der Ino[17] und die Fabel von der Antiopa[18]) zuerst nach dieser, und darauf in einem besonderen Abschnitte nach der Behandlung des Euripides[19]).

Vierzigstes Stück.

Den 15. September 1767.

Damit will ich jedoch nicht sagen, daß, weil über der hundertundvierundachtzigsten[1]) Fabel der Name des Euripides nicht stehe, sie auch nicht aus dem Kresphont desselben könne gezogen sein. Vielmehr bekenne ich, daß sie wirklich den Gang und die Verwickelung eines Trauerspiels hat, so daß, wenn sie keines gewesen ist, sie doch leicht eines werden könnte, und zwar eines, dessen Plan der alten Simplicität weit näher käme als alle neuere Meropen. Man urteile selbst: die Erzählung des Hyginus, die ich oben nur verkürzt angeführt, ist nach allen ihren Umständen folgende.

Kresphontes war König von Messenien und hatte mit seiner Gemahlin Merope drei Söhne, als Polyphontes einen Aufstand gegen ihn erregte, in welchem er nebst seinen beiden ältesten Söhnen das Leben verlor. Polyphontes bemächtigte sich hierauf des Reiches und der Hand der Merope, welche während[2]) dem Aufruhre Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritten Sohn, namens

---

17) unter Nr. 184, 2 (Schmidt a. a. O. S. 38).

18) unter Nr. 184, 7 (Schmidt a. a. O. S. 41). Diese Stelle der Dramaturgie veranlaßte den österreichischen Dichter Cornelius von Ayrenhoff (1733—1819), den Gegner der Nachahmer Shakespeares und Verfasser von Trauerspielen, wieder nach französischem Geschmacke eine Tragödie „Antiope" (in 4 Aufzügen und gereimten 6füßigen Alexandrinern) zu dichten, deren Stoff aber ein anderer war, als ihn Hygin überlieferte (s. Jördens, Lexikon deutsch. Dichter u. Pros., 1806, I, S. 72).

19) und zwar die Ino des Euripides unter Nr. 184, 4 (Schmidt a. a. O. S. 40) und die Antiopa des Euripides in der Gestalt, die sie bei Ennius angenommen, unter Nr. 184, 4 (Schmidt a. a. O. S. 41). Es genüge die Bemerkung, daß beide Dichter in der That an dem überlieferten Stoffe wesentliche Änderungen vorgenommen haben. Von beiden Stücken des Euripides sind nur ganz dürftige Fragmente auf uns gekommen (s. Nauck a. a. O. p. 104—131 oder Nr. 402—427, und p. 40—54 oder Nr. 179—228). Von der Bearbeitung des Ennius wissen wir sonst nichts.

1) Die Abweichung findet ihre Erklärung in den Mängeln der Ausgabe (Johannis Schefferi, Hamburgi 1674), welche Lessing vorlag.

2) während, mit d. Dativ, wie St. 1 Anm. 8 jenseit.

Telephontes, zu einem Gastfreunde in Ätolien in Sicherheit bringen zu lassen. Je mehr Telephontes heranwuchs, desto unruhiger ward Polyphontes. Er konnte sich nichts Gutes von ihm gewärtigen und versprach also demjenigen eine große Belohnung, der ihn aus dem Wege räumen würde. Dieses erfuhr Telephontes und da er sich nunmehr fähig fühlte, seine Rache zu unternehmen, so machte er sich heimlich aus Ätolien weg, gieng nach Messenien, kam zu dem Tyrannen, sagte, daß er den Telephontes umgebracht habe, und verlangte die von ihm dafür ausgesetzte Belohnung. Polyphontes nahm ihn auf und befahl, ihn so lange in seinem Palaste zu bewirten, bis er ihn weiter ausfragen könne. Telephontes ward also in das Gastzimmer gebracht, wo er vor Müdigkeit einschlief. Indes kam der alte Diener, welchen bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen Botschaften gebraucht, weinend zu Meropen und meldete ihr, daß Telephontes aus Ätolien weg sei, ohne daß man wisse, wo er hingekommen. Sogleich eilt Merope, der es nicht unbekannt geblieben, wessen sich der angekommene Fremde rühme, mit einer Axt nach dem Gastzimmer und hätte ihn im Schlafe unfehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin nachgefolgt, den Sohn noch zur rechten Zeit erkannt und die Mutter an der Frevelthat verhindert hätte. Nunmehr machten beide gemeinschaftliche Sache, und Merope stellte sich gegen ihren Gemahl ruhig und versöhnt. Polyphontes dünkte sich aller seiner Wünsche gewährt[3]) und wollte den Göttern durch ein feierliches Opfer seinen Dank bezeigen. Als sie aber alle um den Altar versammelt waren, führte Telephontes den Streich, mit dem er das Opfertier fällen zu wollen sich stellte, auf den König; der Tyrann fiel, und Telephontes gelangte zu dem Besitze seines väterlichen Reichs.

Auch hatten schon in dem sechzehnten Jahrhunderte zwei italienische Dichter, Joh. Bapt. Liviera[4]), und Pomponio

3) d. i. glaubte am Ziele seiner Wünsche zu sein. Der Genetiv steht bei Lessing noch in vielen Fällen, wo er heute nicht mehr üblich ist. Vgl. Lehmann a. a. O. S. 266f.

4) **Gianbattista Liviera**, geb. zu Vicenza 1565, dichtete bereits als achtzehnjähriger Jüngling einen Cresfonte, der 1588 im Drucke erschien. Nach seinem Inhalte schließt sich dieses Trauerspiel genau an Hygin an. Der Sprache gebricht es zwar nicht an Kraft und Wärme, doch verrät sie durch ihren verhältnismäßig geringen Grad der Ausbildung den jugendlichen Verfasser. Eine Analyse des ganzen Stückes

Torelli[5]), den Stoff zu ihren Trauerspielen, Kresphont und Merope; aus dieser Fabel des Hyginus genommen und waren sonach, wie Maffei meint, in die Fußtapfen des Euripides getreten, ohne es zu wissen. Doch dieser Überzeugung ohngeachtet wollte Maffei selbst sein Werk so wenig zu einer bloßen Divination über den Euripides machen[6]) und den verlornen Kresphont in seiner Merope wieder aufleben lassen, daß er vielmehr mit Fleiß von verschiedenen Hauptzügen dieses vermeintlichen Euripidischen Planes abgieng, und nur die einzige Situation, die ihn vornehmlich darin gerührt hatte, in aller ihrer Ausdehnung zu nutzen suchte.

Die Mutter nämlich, die ihren Sohn so feurig liebte, daß sie sich an dem Mörder desselben mit eigner Hand rächen wollte, brachte ihn auf den Gedanken, die mütterliche Zärtlichkeit überhaupt zu schildern und mit Ausschließung aller andern Liebe durch diese einzige reine und tugendhafte Leidenschaft sein ganzes Stück zu beleben. Was dieser Absicht also nicht vollkommen zusprach, ward verändert; welches besonders die Umstände von Meropens zweiter Verheiratung und von des Sohnes auswärtiger Erziehung treffen mußte. Merope mußte nicht die Gemahlin des Polyphontes sein; denn es schien dem Dichter mit der Gewissenhaftigkeit einer so frommen Mutter zu streiten, sich den Umarmungen eines zweiten Mannes überlassen zu haben, in dem sie den Mörder ihres ersten kannte, und dessen eigene Erhaltung es erforderte, sich durchaus von allen, welche nähere Ansprüche auf den Thron haben könnten, zu befreien. Der Sohn

---

befindet sich bei Guinguené, Histoire littéraire d'Italie tom. VI, p. 105f. — Übrigens gebührt das Verdienst, diesen Stoff zuerst wieder auf die Bühne gebracht zu haben, dem Antonio Cavalerino, aus Modena, der bereits 1582 zu Modena einen Telesfonte im Drucke erscheinen ließ, ausgezeichnet durch Einfachheit des Planes und geschmackvollen Stil. Bemerkenswert ist auch, daß bereits diesem Stücke als Argument die Übersetzung der Hyginschen Fabel vorausgeschickt ist.

5) Il Conte **Pomponio Torelli di Monte Chiarugolo** (aus Parma, starb 1608) hat im ganzen fünf Tragödien geschrieben, deren beste, Merope, von Maffei für würdig erachtet worden ist, in dessen Sammlung älterer italienischer Tragödien (Teatro italiano ossia scelta di tragedie per uso della scena, Verona 1723—25. 8°. 3 tom.) mit aufgenommen zu werden. Bei Guinguené a. a. O. p. 108 f. ist auch von diesem Stücke eine genauere Analyse zu finden.

6) Das Wort Divination (lat. = Weissagung, Ahnung, Vermögen etwas zu wissen, was nur die Götter wissen können) gebraucht Lessing hier (wie Maffei indovinamento) für das, was wir heute in der Sprache der Wissenschaft etwa mit „Rekonstruktion" bezeichnen würden.

mußte nicht bei einem vornehmen Gastfreunde seines väterlichen Hauses, in aller Sicherheit und Gemächlichkeit, in der völligen Kenntnis seines Standes und seiner Bestimmung erzogen sein; denn die mütterliche Liebe erkaltet natürlicherweise, wenn sie nicht durch die beständigen Vorstellungen des Ungemachs, der immer neuen Gefahren, in welche ihr abwesender Gegenstand geraten kann, gereizt und angestrengt wird. Er mußte nicht in der ausdrücklichen Absicht kommen, sich an dem Tyrannen zu rächen; er muß nicht von Meropen für den Mörder ihres Sohnes gehalten werden, weil er sich selbst dafür ausgiebt, sondern weil eine gewisse Verbindung von Zufällen diesen Verdacht auf ihn zieht; denn kennt er seine Mutter, so ist ihre Verlegenheit bei der ersten mündlichen Erklärung aus, und ihr rührender Kummer, ihre zärtliche Verzweiflung hat nicht freies Spiel genug.

Und diesen Veränderungen zufolge kann man sich den Maffeischen Plan ungefähr vorstellen. Polyphontes regiert bereits funfzehn Jahre, und doch fühlt er sich auf dem Throne noch nicht befestigt genug. Denn das Volk ist noch immer dem Hause seines vorigen Königs zugethan und rechnet auf den letzten geretteten Zweig desselben. Die Mißvergnügten zu beruhigen, fällt ihm ein, sich mit Meropen zu verbinden. Er trägt ihr seine Hand an, unter dem Vorwande einer wirklichen Liebe. Doch Merope weist ihn mit diesem Vorwande zu empfindlich ab; und nun sucht er durch Drohungen und Gewalt zu erlangen, wozu ihn seine Verstellung nicht verhelfen können[7]). Eben dringt er am schärfesten in sie, als ein Jüngling vor ihn gebracht wird, den man auf der Landstraße über einem Morde ergriffen hat. Ägisth, so nannte sich der Jüngling, hatte nichts gethan, als sein eigenes Leben gegen einen Räuber verteidigt; sein Ansehen verrät so viel Adel und Unschuld, seine Rede so viel Wahrheit, daß Merope, die noch außerdem eine gewisse Falte seines Mundes bemerkt, die ihr Gemahl mit ihm gemein hatte, bewogen wird, den König für ihn zu bitten, und der König begnadigt ihn. Doch gleich darauf vermißt Merope ihren jüngsten Sohn, den sie einem alten Diener, namens Polydor, gleich nach dem Tode ihres Gemahls anvertraut hatte, mit dem Befehle, ihn als sein eigenes Kind zu erziehen. Er hat den Alten, den für seinen Vater hält, heimlich verlassen, um die

7) Verhelfen hier wie sonst häufig noch b
wenn es soviel heißt als „dienlich sein", mit de

aber er ist nirgends wieder aufzufinden. Dem Herze[8]) einer Mutter ahnt immer das Schlimmste; auf der Landstraße ist jemand ermordet worden; wie, wenn es ihr Sohn gewesen wäre? So denkt sie und wird in ihrer bangen Vermutung durch verschiedene Umstände, durch die Bereitwilligkeit des Königs, den Mörder zu begnadigen, vornehmlich aber durch einen Ring bestärkt, den man bei dem Ägisth gefunden, und von dem ihr gesagt wird, daß ihn Ägisth dem Erschlagenen abgenommen habe. Es ist dieses der Siegelring ihres Gemahls, den sie dem Polydor mitgegeben hatte, um ihn ihrem Sohne einzuhändigen, wenn er erwachsen, und es Zeit sein würde ihm seinen Stand zu entdecken. Sogleich läßt sie den Jüngling, für den sie vorher selbst gebeten, an eine Säule binden und will ihm das Herz mit eigener Hand durchstoßen. Der Jüngling erinnert sich in diesem Augenblicke seiner Eltern; ihm entfährt der Name Messene; er gedenkt des Verbots seines Vaters, diesen Ort sorgfältig zu vermeiden; Merope verlangt hierüber Erklärung: indem kommt der König dazu, und der Jüngling wird befreit. So nahe Merope der Erkennung ihres Irrtums war, so tief verfällt sie wiederum darein zurück, als sie sieht, wie höhnisch der König über ihre Verzweiflung triumphiert. Nun ist Ägisth unfehlbar der Mörder ihres Sohnes, und nichts soll ihn vor ihrer Rache schützen. Sie erfährt mit einbrechender Nacht, daß er in dem Vorsaale sei, wo er eingeschlafen, und kommt mit einer Axt, ihm den Kopf zu spalten; und schon hat sie die Axt zu dem Streiche erhoben, als ihr Polydor, der sich kurz zuvor in eben den Vorsaal eingeschlichen und den schlafenden Ägisth erkannt hatte, in die Arme fällt. Ägisth erwacht und flieht, und Polydor entdeckt Meropen ihren eigenen Sohn in dem vermeinten Mörder ihres Sohnes. Sie will ihm nach und würde ihn leicht durch ihre stürmische Zärtlichkeit dem Tyrannen entdeckt haben, wenn sie der Alte nicht auch hiervon zurückgehalten hätte. Mit frühem Morgen soll ihre Vermählung mit dem Könige vollzogen werden; sie muß zu dem Altare, aber sie will eher sterben, als ihre Einwilligung erteilen. Indes hat Polydor auch den Ägisth sich kennen gelehrt; Ägisth eilt in den Tempel, drängt sich durch das Volk, und — das übrige wie bei dem Hyginus.

8) s. St. 14, A. 3.

Einundvierzigstes Stück.

Den 18. September 1767.

Je schlechter es zu Anfange dieses Jahrhunderts mit dem italienischen Theater überhaupt aussah[1]), desto größer war der Beifall und das Zujauchzen, womit die Merope des Maffei aufgenommen wurde.

Cedite Romani scriptores, cedite Graii,
Nescio quid maius nascitur Oedipode*):

schrie Leonardo Adami[2]), der nur noch die ersten zwei Akte in Rom davon gesehen hatte. In Venedig ward 1714 das ganze Karneval[3]) hindurch fast kein anderes Stück gespielt als Merope;

*) „Legt nur die Leyer beiseite, ihr Griechen, schweiget, ihr Römer,
Größeres seh' ich entstehn, traun, als der Ödipus ist!"
[Übers. v. d. H.]

1) Wenngleich auf dem dramatischen Gebiete während des 16. u. 17. Jahrhunderts in Italien eine rege Thätigkeit herrschte, und gegen 5000 Dramen verfaßt wurden, so stand doch der innere Wert dieser Stücke in durchaus keinem Verhältnisse zu der großen Anzahl. Der gesangfrohe Italiener kannte keinen höheren Genuß als den Besuch der Opern und Singspiele, und die dramatische Poesie konnte nie recht aufkommen. Kein Wunder daher, daß in dieser Zeit Maffeis Merope mit so lebhaftem Beifalle von allen Seiten begrüßt wurde. Antike Einfachheit und Innigkeit, natürlicher, ungezwungener Dialog, reine, edle Sprache, der jeder hochtönende Phrasenschmuck fremd ist, Vermeidung aller romantischen Galanterie, das ungefähr sind die Vorzüge, welche diesem Stücke die Herzen aller gewinnen mußten und demselben auch heute noch trotz der Lessingschen Ausstellungen ein gewisses Interesse sichern.

2) **Leonardo Adami** (aus Bolsena, 1690—1719), von Natur leicht erregbar, widmete sich nach einer abenteuerlichen Jugend mit großem Eifer zu Rom dem Studium der klassischen und orientalischen Sprachen. Eine Geschichte von Arkadien, die er ebd. 1716, 4°, erscheinen ließ, gedieh infolge des frühzeitigen Todes des Verfassers nicht bis zur Vollendung. Mit dem Distichon, welches Lessing von Adami anführt, hat der römische Lyriker Sextus Propertius (aus Umbrien, lebte um 49—15 v. Chr.) Elegien II, 25, V. 65—66 das Entstehen der Äneis Vergils begrüßt und dieselbe dabei sachgemäß nicht über den Ödipus, sondern über die Ilias gestellt: Adami änderte Iliade in Oedipode ab, um Drama gegen Drama zu stellen.

3) Das, oder, wie wir jetzt sagen, der Karneval bezeichnet eigentlich nur die Nacht vor Aschermittwoch, von welcher an man dem Genusse des Fleisches auf einige Zeit entsagt. Allein das Bedürfnis, sich vor Eintritt in die Fasten noch einmal gütlich zu thun, verleitete frühzeitig dazu, die Vor-

die ganze Welt wollte die neue Tragödie sehen und wieder sehen, und selbst die Operbühnen fanden sich darüber verlassen. Sie ward in einem Jahre viermal gedruckt, und in sechzehn Jahren (von 1714—1730) sind mehr als dreißig Ausgaben in und außer Italien, zu Wien, zu Paris, zu London davon gemacht worden[4]). Sie ward ins Französische, ins Englische, ins Deutsche übersetzt, und man hatte vor, sie mit allen diesen Übersetzungen zugleich drucken zu lassen[5]). Ins Französische war sie bereits zweimal übersetzt, als der Herr von Voltaire sich nochmals darüber machen wollte, um sie auch wirklich auf die französische Bühne zu bringen. Doch er fand bald, daß dieses durch eine eigentliche Übersetzung nicht geschehen könnte, wovon er die Ursachen in dem Schreiben an den Marquis, welches er nachher seiner eigenen Merope vorsetzte, umständlich angiebt.

„Der Ton", sagt er, „sei in der italienischen Merope viel zu naiv und bürgerlich, und der Geschmack des französischen Parterrs viel zu fein, viel zu verzärtelt, als daß ihm die bloße simple Natur gefallen könne. Es wolle die Natur nicht anders als unter gewissen Zügen der Kunst sehen, und diese Züge müßten zu Paris weit anders als zu Verona sein." Das ganze Schreiben ist mit der äußersten Politesse abgefaßt; Maffei hat nirgends gefehlt; alle seine Nachlässigkeiten und Mängel werden auf die Rechnung seines Nationalgeschmacks geschrieben; es sind wohl noch gar Schönheiten, aber leider nur Schönheiten für Italien. Gewiß, man kann nicht höflicher kritisieren! Aber die

bereitungen zum Fasten immer mehr auszudehnen. So dauern in Rom die Lustbarkeiten acht Tage (wer kennt nicht Goethes Beschreibung des römischen Karnevals in der Italienischen Reise?), in Venedig gar vom Dreikönigstage (6. Januar) an. Für die lebhafte Phantasie der Italiener, welcher es so leicht fällt, die Idee in anmutiger Form in den Dienst der Sinnlichkeit zu stellen, sind wie die Ceremonien im Kultus, sowie alle öffentlichen Schaustellungen nicht bloß Erholung und Erhebung des Geistes, sondern Bedürfnis, ihr Hang zum Plastischen stößt sich auch nicht an dem Gedanken, während des Karnevals ein Trauerspiel auf der Bühne dargestellt zu sehen.

4) Dieselben sind ihrer Mehrzahl nach ebenso wie die Übersetzungen der Merope in fremde Sprachen in den Opere del Maffei, Venezia 1790, tom. XII, p. 25 u. 26 aufgezählt.

5) Mit einer französischen und englischen Übersetzung erschien die Merope auch in der That, Verona bei Romanzini 1745. Von Maffei selbst veranstaltet, gilt diese Ausgabe jetzt für die beste und gesuchteste. Lessing scheint dieselbe nicht gekannt zu haben.

verzweifelte Höflichkeit! Auch einem Franzosen wird sie gar bald zur Last, wenn seine Eitelkeit im geringsten dabei leidet. Die Höflichkeit macht, daß wir liebenswürdig scheinen, aber nicht groß, und der Franzose will ebenso groß als liebenswürdig scheinen.

Was folgt also auf die galante Zueignungsschrift des Herrn von Voltaire? Ein Schreiben eines gewissen de la Lindelle[6]), welcher dem guten Maffei ebensoviel Grobheiten sagt, als ihm Voltaire Verbindliches gesagt hatte. Der Stil dieses de la Lindelle ist ziemlich der Voltairische Stil; es ist schade, daß eine so gute Feder nicht mehr geschrieben hat und übrigens so unbekannt geblieben ist. Doch Lindelle sei Voltaire oder sei wirklich Lindelle: wer einen französischen Januskopf sehen will, der vorne auf die einschmeichelndste Weise lächelt und hinten die hämischsten Grimassen schneidet, der lese beide Briefe in einem Zuge. Ich möchte keinen geschrieben haben, am wenigsten aber beide. Aus Höflichkeit bleibt Voltaire diesseits der Wahrheit stehen, und aus Verkleinerungssucht schweift Lindelle bis jenseit derselben. Jener hätte freimütiger, und dieser gerechter sein müssen, wenn man nicht auf den Verdacht geraten sollte, daß der nämliche Schriftsteller sich hier unter einem fremden Namen wieder einbringen wollen, was er sich dort unter seinem eigenen vergeben habe.

Voltaire rechne es dem Marquis immer so hoch an, als er will, daß er einer der erstern unter den Italienern sei, welcher Mut und Kraft genug gehabt, eine Tragödie ohne Galanterie zu schreiben, in welcher die ganze Intrigue auf der Liebe einer Mutter beruhe, und das zärtlichste Interesse aus der reinsten Tugend entspringe. Er beklage es so sehr als ihm beliebt, daß die falsche Delikatesse seiner Nation ihm nicht erlauben wollen, von den leichtesten natürlichsten Mitteln, welche die Umstände zur Verwicklung darbieten, von den unstudierten wahren Reden,

6) eine fingierte Persönlichkeit, hinter welcher sich Voltaire selbst versteckt. Der erwähnte Brief ist dem Voltaireschen Stücke gleichfalls vorgedruckt (Oeuvres tom. IV, p. 371—375). Lessings Darstellung des ganzen Vorgangs ist übrigens insofern unrichtig, als dem Schreiben des de la Lindelle Maffeis Antwort auf den Voltaireschen Brief vorausgegangen war. Würdig und höflich in ihrem Tone, enthält dieselbe eine sehr sorgfältige und scharfe Kritik der Voltaireschen Merope, beziehungsweise des französischen Geschmackes, wie ihn Voltaire als maßgebend für seine Umarbeitung hingestellt hatte. Die Antwort ist in der unter der vor. Anm. angeführten Ausgabe S. 177—212 abgedruckt.

welche die Sache selbst in den Mund legt, Gebrauch zu machen. Das pariser Parterr hat unstreitig sehr unrecht, wenn es seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet[7]), durchaus von keinem Ringe auf dem Theater mehr hören will*); wenn es seine Dichter daher zwingt, lieber zu jedem andern, auch dem allerunschicklichsten Mittel der Erkennung seine Zuflucht zu nehmen, als zu einem Ringe, mit welchem doch die ganze Welt zu allen Zeiten eine Art von Erkennung, eine Art von Versicherung der Person verbunden hat. Es hat sehr unrecht, wenn es nicht will, daß ein junger Mensch, der sich für den Sohn gemeiner Eltern hält und in dem Lande auf Abenteuer ganz allein herumschweift, nachdem er einen Mord verübt, demohngeachtet nicht soll für einen Räuber gehalten werden dürfen, weil es voraus sieht, daß er der Held des Stückes werden müsse**);

*) „Ich konnte nicht, wie Herr Maffei, mich eines Ringes bedienen, weil seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet, dies auf unserer Bühne einen gar kleinlichen Eindruck machen würde.“ (Aus Voltaires Antwort an de la Lindelle [Oeuvres éd. Hachette t. III p. 251], übers. v. d. H.)

**) „Ich möchte nicht wagen, es darauf ankommen zu lassen, daß man einen Helden für einen Räuber hält, auch wenn seine Lage eine derartige Täuschung rechtfertigt.“ (Voltaire an Maffei [Oeuvres t. III p. 243], übers. v. d. H.)

---

7) **Nicolas Boileau Despréaux** (aus Crosne bei Paris, 1636—1711) ist für die didaktische Poesie der Franzosen das, was Corneille, Racine und Molière für die dramatische sind. Seine eleganten und korrekten Verse, sein feiner, pikanter Spott machten ihn zum Liebling der Franzosen, und seine kunsthistorischen Bemerkungen, die er mit großer Eleganz vortrug, verschafften ihm auf ein ganzes Jahrhundert hin die Anerkennung als höchste Autorität in Fragen des guten Geschmacks. Seine Poesien, fast sämtlich den Alten nachgeahmt, bestehen aus Satiren, Episteln, einer „Dichtkunst“, dem Lutrin oder Chorpulte (einem komischen Heldengedichte) und einigen Epigrammen und Oden. Der Satiren giebt es von Boileau im ganzen zwölf, die zwar durch die Schönheit der Verse zuerst den Ruf des Dichters begründeten (die ersten sieben erschienen 1666), jedoch nur die schlechten Poeten ernsthaft angriffen. Kleine Lächerlichkeiten und moralische Gemeinplätze bilden den Inhalt derselben. Mit der Geschichte des königlichen Ringes hat es folgende Bewandtnis: Quinault (s. St. 14, A. 12) hatte im Dezember 1664 ein Trauerspiel aufführen lassen u. d. T. Astrate, Roi de Tyr, das großen Beifall fand und sich lange auf der französischen Bühne erhielt. In diesem Stücke kommt eine Scene vor, in welcher Elise, Königin von Tyrus, einen ihrer Verwandten beauftragt, Astrate, von dem sie sich geliebt weiß, als Zeichen der königlichen Macht und ihrer Gegenliebe

wenn es beleidigt wird, daß man einem solchen Menschen keinen kostbaren Ring zutrauen will, da doch kein Fähndrich in des Königs Armee sei, der nicht de belles Nippes*) besitze. Das pariser Parterr, sage ich, hat in diesen und ähnlichen Fällen unrecht, aber warum muß Voltaire auch in andern Fällen, wo es gewiß nicht unrecht hat, dennoch lieber ihm als dem Maffei unrecht zu geben scheinen wollen? Wenn die französische Höflichkeit gegen Ausländer darin besteht, daß man ihnen auch in solchen Stücken recht giebt, wo sie sich schämen müßten, recht zu haben, so weiß ich nicht, was beleidigender und einem freien Menschen unanständiger sein kann als diese französische Höflichkeit. Das Geschwätz, welches Maffei seinem alten Polydor von lustigen Hochzeiten, von prächtigen Krönungen, denen er vor diesen beigewohnt, in den Mund legt, und zu einer Zeit in den Mund legt, wenn das Interesse aufs höchste gestiegen, und die Einbildungskraft der Zuschauer mit ganz andern Dingen beschäftigt ist: dieses nestorische, aber am unrechten Orte nestorische, Geschwätz, kann durch keine Verschiedenheit des Geschmacks unter verschiedenen kultivierten Völkern entschuldigt werden; hier muß der Geschmack überall der nämliche sein, und der Italiener hat nicht seinen eigenen, sondern hat gar keinen Geschmack, wenn er nicht ebensowohl dabei gähnt und darüber unwillig wird als der Franzose. „Sie haben“, sagt Voltaire zu dem Marquis, „in Ihrer Tragödie jene schöne und rührende Vergleichung des Virgils[8]):

Qualis populea moerens Philomela sub umbra
Amissos queritur foetus — — —**)

*) deutsch etwa: „seine kleinen Schmucksächelchen.“ (Anm. d. H.)

**) „Wie voll Schmerz Philomela in grünender Pappelumschattung
Ihre verlorenen Kinder betrauert — — — — — — — —“
Übers. v. J. H. Voß.

einen goldenen Ring zu überreichen. Boileau, der mit besonderer Vorliebe gegen Quinault zu Felde zieht, macht sich nun in der dritten Satire über diesen unnützen Nebenumstand lustig, indem er ihn als eine „schöne Erfindung“ bezeichnet.

8) in seinem Gedichte vom Landbau IV, 511 f. Denselben Vergleich mit Philomela (einer Tochter des attischen Königs Pandion, welche nach einer bekannten Sage, der noch Vergil folgt, in eine Schwalbe, nach Ovid [Metam. VI, 124 f.] in eine Nachtigall verwandelt worden war) legt Maffei in unbewußter Anlehnung an jene Stelle (s. Schreiben an Voltaire a. a. O. p. 189) Polyphont in den Mund: Akt III, Sc. 1.

übersetzen und anbringen dürfen. Wenn ich mir so eine Freiheit nehmen wollte, so würde man mich damit in die Epopee verweisen. Denn Sie glauben nicht, wie streng der Herr ist, dem wir zu gefallen suchen müssen: ich meine unser Publikum. Dieses verlangt, daß in der Tragödie überall der Held und nirgends der Dichter sprechen soll, und meint, daß bei kritischen Vorfällen in Ratsversammlungen, bei einer heftigen Leidenschaft, bei einer dringenden Gefahr kein König, kein Minister poetische Vergleichungen zu machen pflege." Aber verlangt denn dieses Publikum etwas Unrechtes? meint es nicht, was die Wahrheit ist? Sollte nicht jedes Publikum eben dieses verlangen? eben dieses meinen? Ein Publikum, das anders richtet, verdient diesen Namen nicht; und muß Voltaire das ganze italienische Publikum zu so einem Publiko machen wollen, weil er nicht Freimütigkeit genug hat, dem Dichter gerade heraus zu sagen, daß er hier und an mehreren Stellen luxuriere[9]) und seinen eigenen Kopf durch die Tapete stecke[10])? Auch unerwogen, daß ausführliche Gleichnisse überhaupt schwerlich eine schickliche Stelle in dem Trauerspiele finden können, hätte er anmerken sollen, daß jenes Virgilische von dem Maffei äußerst gemißbraucht worden. Bei dem Virgil vermehrt es das Mitleiden, und dazu ist es eigentlich geschickt; bei dem Maffei aber ist es in dem Munde desjenigen, der über das Unglück, wovon es das Bild sein soll, triumphiert, und müßte nach der Gesinnung des Polyphonts mehr Hohn als Mitleid erwecken. Auch noch wichtigere und auf das Ganze noch größeren Einfluß habende Fehler scheut sich Voltaire nicht lieber dem Geschmacke der Italiener überhaupt als einem einzelnen Dichter aus ihnen zur Last zu legen und dünkt sich von der allerfeinsten Lebensart, wenn er den Maffei damit tröstet, daß es seine ganze Nation nicht besser verstehe als er, daß seine Fehler die Fehler seiner Nation wären, daß aber Fehler einer ganzen Nation eigentlich keine Fehler wären, weil es ja eben nicht darauf ankomme, was an und für sich gut oder schlecht sei, sondern was die Nation dafür wolle gelten lassen.

9) (lat.) d. h. in Ausgelassenheit, Gesetzlosigkeit verfalle, die Schranken der Mäßigung und des Gesetzes überschreite, ausschweife.

10) den Kopf durch die Tapete (d. i. Coulisse) stecke, d. h. sich mit seiner Persönlichkeit, mit seinen individuellen Empfindungen und Gefühlen vordränge und somit lyrische Elemente in das Drama mit aufnehme, wozu der Italiener von Natur allerdings neigt.

„Wie hätte ich es wagen dürfen“, fährt er mit einem tiefen Bücklinge, aber auch zugleich mit einem Schnippchen in der Tasche, gegen den Marquis fort, „bloße Nebenpersonen so oft miteinander sprechen zu lassen, als Sie gethan haben? Sie dienen bei Ihnen, die interessanten Scenen zwischen den Hauptpersonen vorzubereiten; es sind die Zugänge zu einem schönen Palaste, aber unser ungeduldiges Publikum will sich auf einmal in diesem Palaste befinden. Wir müssen uns also schon nach dem Geschmacke eines Volks richten, welches sich an Meisterstücken satt gesehen hat und also äußerst verwöhnt ist.“ Was heißt dieses anders als: „Mein Herr Marquis, Ihr Stück hat sehr, sehr viel kalte, langweilige, unnütze Scenen. Aber es sei fern von mir, daß ich Ihnen einen Vorwurf daraus machen sollte! Behüte der Himmel! ich bin ein Franzose, ich weiß zu leben, ich werde niemanden[11]) etwas Unangenehmes unter die Nase reiben. Ohne Zweifel haben Sie diese kalten, langweiligen, unnützen Scenen mit Vorbedacht, mit allem Fleiße gemacht, weil sie gerade so sind, wie sie Ihre Nation braucht. Ich wünschte, daß ich auch so wohlfeil davon kommen könnte; aber leider ist meine Nation so weit, so weit, daß ich noch viel weiter sein muß, um meine Nation zu befriedigen. Ich will mir darum eben nicht viel mehr einbilden als Sie; aber da jedoch meine Nation, die Ihre Nation so sehr übersieht“ — weiter darf ich meine Paraphrasis wohl nicht fortsetzen, denn sonst,

Desinit in piscem mulier formosa superne[12]):

aus der Höflichkeit wird Persifflage[13]) (ich brauche dieses französische Wort, weil wir Deutschen von der Sache nichts wissen), und aus der Persifflage dummer Stolz.

11) s. St. 18, A. 22.

12) „Endigt in Fischesgestalt das Weib schönprangend von oben“ (aus Horaz, Dichtkunst V. 4, übers. v. d. H.).

13) Die Lessingsche Schreibweise mit ff ist zwar richtig, aber kaum gebräuchlich. Verstanden wird unter Persiflage jener feine Spott, jemandem mit harmloser, unbefangener Miene Schmeicheleien zu sagen, die jener für aufrichtig gemeint halten soll, während sie in Wahrheit Tadel enthalten.

Zweiundvierzigstes Stück.

Den 22. September 1767.

Es ist nicht zu leugnen, daß ein guter Teil der Fehler, welche Voltaire als Eigentümlichkeiten des italienischen Geschmacks nur deswegen an seinem Vorgänger zu entschuldigen scheint, um sie der italienischen Nation überhaupt zur Last zu legen, daß, sage ich, diese und noch mehrere und noch größere sich in der Merope des Maffei befinden. Maffei hatte in seiner Jugend viel Neigung zur Poesie; er machte mit vieler Leichtigkeit Verse in allen verschiedenen Stilen[1]) der berühmtesten Dichter seines Landes; doch diese Neigung und diese Leichtigkeit beweisen für das eigentliche Genie, welches zur Tragödie erfordert wird, wenig oder nichts. Hernach legte er sich auf die Geschichte, auf Kritik und Altertümer[2]); und ich zweifle, ob diese Studien die rechte Nahrung für das tragische Genie sind. Er war unter Kirchenvätern und Diplomen[3]) vergraben und schrieb wider die Pfaffe[4]) und Basnagen[5]), als er auf gesellschaftliche Veran=

1) Die Italiener, von Natur ganz besonders musikalisch beanlagt und im Besitze einer Sprache, welcher an Biegsamkeit und Wohllaut kaum eine andere gleichkommt, zeigten frühzeitig das Bedürfnis, für ihre meist lyrischen Gedanken bestimmte äußere Formen zu finden. Durch Schöpfung einer Reihe kunstvoller Strophenbildungen und Versarten suchten die hervorragendsten Dichter der Nation jenem Bedürfnisse nach melodischer Architektonik ihrer Verse zu genügen. So entstand bei ihnen das Sonett, die Kanzone, Stanze, Terzine und das Madrigal. In allen diesen Dichtungsarten versuchte sich Maffei in seinen Rime (Venedig bei Coleti 1719, 4°).

2) Die Zahl seiner Schriften in diesen drei Gebieten ist ziemlich bedeutend; am berühmtesten darunter seine später (1731—32) erschienenen „Altertümer Veronas“ (Verona illustrata).

3) Die Frucht seiner Studien auf den erwähnten beiden Gebieten hat Maffei vorzugsweise niedergelegt: a) in seiner geschichtlich=theologischen Darstellung der Meinungen, welche in Bezug auf die göttliche Gnade, den freien Willen und die Prädestination in den ersten fünf Jahrhunderten umliefen, Trento 1742, Fol.; b) in seiner diplomatischen Geschichte, als Einleitung in die kritische Kunst auf diesem Gebiete, Mantua 1727, 4°.

4) Pfaffe, nicht, wie die meisten Ausgaben schreiben: Pfaffen. Lessing spielt auf einen Streit an, den Maffei mit dem bedeutenden württembergischen Theologen Christoph Matthäus Pfaff (aus Stuttgart, 1686—1760) über vier griechische Fragmente führte, die letzterer auf der Turiner Bibliothek aufgefunden und dem Irenäus (Bischof zu Lyon, ungefähr 178—202 n. Chr.) zuschreiben zu müssen glaubte.

5) Die litterarischen Fehden, die Maffei mit Jacques Basnage de Beauval (aus Rouen, 1653—1723, gehörte einer berühmten pro=

lassung[6]) seine Merope vor die Hand nahm und sie in weniger als zwei Monaten zustande brachte. Wenn dieser Mann unter solchen Beschäftigungen in so kurzer Zeit ein Meisterstück gemacht hätte, so müßte er der außerordentlichste Kopf gewesen sein; oder eine Tragödie überhaupt ist ein sehr geringfügiges Ding. Was indes ein Gelehrter von gutem klassischen Geschmacke, der so etwas mehr für eine Erholung als für eine Arbeit ansieht, die seiner würdig wäre, leisten kann, das leistete auch er. Seine Anlage ist gesuchter und ausgedrechselter als glücklich; seine Charaktere sind mehr nach den Zergliederungen des Moralisten oder nach bekannten Vorbildern in Büchern als nach dem Leben geschildert; sein Ausdruck zeigt von mehr Phantasie als Gefühl; der Litterator und der Versifikateur läßt sich überall spüren, aber nur selten das Genie und der Dichter.

Als Versifikateur läuft er den Beschreibungen und Gleichnissen zu sehr nach. Er hat verschiedene ganz vortreffliche, wahre Gemälde, die in seinem Munde nicht genug bewundert werden könnten, aber in dem Munde seiner Personen unerträglich sind und in die lächerlichsten Ungereimtheiten ausarten. So ist es z. E. zwar sehr schicklich, daß Ägisth seinen Kampf mit dem Räuber, den er umgebracht, umständlich beschreibt, denn auf diesen Umständen beruht seine Verteidigung; daß er aber auch, wenn er den Leichnam in den Fluß geworfen zu haben bekennt, alle, selbst die allerkleinsten Phänomena malt, die den Fall eines schweren Körpers ins Wasser begleiten, wie er hineinschießt, mit welchem Geräusche er das Wasser zerteilt, das hoch in die Luft spritzt, und wie sich die Flut wieder über ihm zuschließt*): das

*) Akt I, Sc. 3:
Nun kam mir
Rasch der Gedanke, laß ich hier am Wege
Den grausen Anblick, werd' ich bald verfolgt

testantischen Familie an, die unter ihren Mitgliedern eine Reihe ausgezeichneter Theologen zählt) ausfocht, fielen in die Zeit lange nach dem Erscheinen der Merope.

6) d. h. auf Drängen seiner Freunde (s. Prooemio zur Ausgabe v. 1745 p. 10; Widmung an Rinaldo I., Opere tom. XII, p. 28 f.), vor allem aber auf Bitten der Elena Riccoboni, einer sehr gebildeten Dame, die als Schauspielerin und Dichterin sich großen Ansehens erfreute. Letzterer zuliebe machte Maffei auch die Merope zur Hauptrolle seines Stückes anstatt, wie andere wollten, den Egistho (s. Ippolito Pindemonte, Elogio del Maffei in den Opere tom. I, p. 23 f.).

würde man auch nicht einmal einem kalten geschwätzigen Advokaten, der für ihn spräche, verzeihen, geschweige ihm selbst. Wer vor seinem Richter steht und sein Leben zu verteidigen hat, dem liegen andere Dinge am Herzen, als daß er in seiner Erzählung so kindisch genau sein könnte.

Als Litterator hat er zu viel Achtung für die Simplicität der alten griechischen Sitten und für das Kostüme [7]) bezeigt, mit welchem wir sie bei dem Homer und Euripides geschildert finden, das aber allerdings um etwas, ich will nicht sagen veredelt, sondern unserm Kostüme näher gebracht werden muß, wenn es der Rührung im Trauerspiele nicht mehr schädlich als zuträglich sein soll. Auch hat er zu geflissentlich schöne Stellen aus den Alten nachzuahmen gesucht, ohne zu unterscheiden, aus was für einer Art von Werken er sie entlehnt, und in was für eine Art von Werken er sie überträgt. Nestor ist in der Epopee ein gesprächiger freundlicher Alte; aber der nach ihm gebildete Polydor wird in der Tragödie ein alter ekler Saalbader [8]).

Von allen Seiten, und es fiel mir ein
Ihn — ob er tot sei, ob er atme noch —
Im Flusse zu versenken: und mit Mühe —
Wie unnütz war's! — hob ich ihn auf vom Boden,
Doch auf der Erde blieb ein Strom von Blut.
Ich trug ihn eiligst mitten auf die Brücke,
Mit rotem Blute alles rings benetzend;
Dann ließ ich ihn kopfüber abwärts stürzen.
Senkrecht fiel er hinab — ein lauter Schall,
Und er versank. Hoch türmte sich die Woge,
Und über ihm verschlossen sich die Wellen.
(Übers. a. d. Ital.)

7) Unter Kostume (ital.) versteht man die Beobachtung des Gebräuchlichen in Bezug auf Sitten, Gewohnheiten, Tracht, Vorurteile u. s. w. einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Landes. Aufgabe der wahren Kunst ist es, dieses Kostume etwas zu idealisieren, nicht aber, wie Maffei gethan hat, die Schönheit der Wahrheit aufzuopfern.

8) d. i. seichter Schwätzer. Der seit etwa 1620 gebräuchliche Name wird bald auf einen halbgelehrten „Bader", Jakob Vogel, zurückgeführt, der zu Stössen an der Saale in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts lebte und mit seinen sinnverwirrenden Dichtungen sprichwörtlich geworden ist, bald auf einen am Saalthore zu Jena im Baderhause wohnenden Hans Kranich, bald auch auf einen Prediger, der mangels genügender Vorbereitung in seinen Predigten die Bibelsprüche gehäuft und dieselben dann stets mit den Worten eingeleitet haben soll: ut dicit sanctus „Salvator" noster, worauf die Zuhörer dann, befragt, wie er gepredigt habe, gesagt hätten: Er hat uns was Rechtes „gesalvatert."

Wenn Maffei dem vermeintlichen Plane des Euripides hätte folgen wollen, so würde uns der Litterator vollends etwas zu lachen gemacht haben. Er hätte es sodann für seine Schuldigkeit geachtet, alle die kleinen Fragmente, die uns von dem Kresphontes übrig sind, zu nutzen und seinem Werke getreulich einzuflechten. Wo er also geglaubt hätte, daß sie sich hinpaßten, hätte er sie als Pfähle aufgerichtet, nach welchen sich der Weg seines Dialogs richten und schlingen müssen. Welcher pedantische Zwang? Und wozu? Sind es nicht diese Sittensprüche, womit man seine Lücken füllt, so sind es andere.

Dem ohngeachtet möchten sich wiederum Stellen finden, wo man wünschen dürfte, daß sich der Litterator weniger vergessen hätte. Z. E. Nachdem die Erkennung vorgegangen, und Merope einsieht, in welcher Gefahr sie zweimal gewesen sei, ihren eigenen Sohn umzubringen, so läßt er die Ismene voller Erstaunen ausrufen: „Welche wunderbare Begebenheit, wunderbarer, als sie jemals auf einer Bühne erdichtet worden!"

Con così strani avvenimenti uom forse
Non vide mai favoleggiar le scene*).

Maffei hat sich nicht erinnert, daß die Geschichte seines Stücks in eine Zeit fällt, da noch an kein Theater gedacht war, in die Zeit vor dem Homer, dessen Gedichte den ersten Samen des Drama ausstreuten [9]. Ich würde diese Unachtsamkeit niemanden [10] als ihm aufmutzen, der sich in der Vorrede entschuldigen zu müssen glaubte [11], daß er den Namen Messene zu einer Zeit brauche, da ohne Zweifel noch keine Stadt dieses Namens gewesen, weil Homer keiner erwähne. Ein Dichter kann es mit solchen Kleinigkeiten halten, wie er will; nur verlangt man, daß er sich immer gleich bleibt, und daß er sich nicht einmal über

*) So seltsam wunderbare Dinge sah
Vielleicht noch niemand auf der Bühne spielen. (Akt IV, Sc. 6).

9) Lessing schwebte wohl eine Stelle aus den Deipnosophistae (Beschreibung eines Gastmahls von Gelehrten), libr. VIII, p. 347E des Grammatikers und Sophisten Athenaeus (aus Naukratis in Ägypten, lebte im Anfange des dritten Jahrhunderts n. Chr.) vor, nach welcher Äschylus seine eigenen Tragödien als „Abfälle von den reichen Mahlzeiten des Homer" bezeichnet haben soll. Mit Recht, weil inhaltlich die gesamte tragische Poesie der Griechen aus dem Strome der alten Götter- und Heldensage, die in den homerischen Gedichten ihren vollkommensten Ausdruck gefunden hat, hervorgegangen ist.

10) s. St. 18, A. 22.

11) Maffei Opere tom. XII, p. 30.

etwas Bedenken macht, worüber er ein andermal kühnlich weggeht; wenn man nicht glauben soll, daß er den Anstoß vielmehr aus Unwissenheit nicht gesehen, als nicht sehen wollen. Überhaupt würden mir die angeführten Zeilen nicht gefallen, wenn sie auch keinen Anachronismus enthielten. Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg. Hier scheint es zwar, als ob Maffei die Illusion eher noch bestärken wollen, indem er das Theater ausdrücklich außer dem Theater annehmen läßt; doch die bloßen Worte Bühne und erdichten sind der Sache schon nachteilig und bringen uns geraden Weges dahin, wovon sie uns abbringen sollen. Dem komischen Dichter ist es eher erlaubt, auf diese Weise seiner Vorstellung Vorstellungen entgegen zu setzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleiden erfordert.

Ich habe schon gesagt, wie hart de la Lindelle dem Maffei mitspielt. Nach seinem Urteile hat Maffei sich mit dem begnügt, was ihm sein Stoff von selbst anbot, ohne die geringste Kunst dabei anzuwenden; sein Dialog ist ohne alle Wahrscheinlichkeit, ohne allen Anstand und Würde; da ist soviel Kleines und Kriechendes, das kaum in einem Possenspiele in der Bude des Harlekins zu dulden wäre; alles wimmelt von Ungereimtheiten und Schulschnitzern. „Mit einem Worte“, schließt er, „das Werk des Maffei enthält einen schönen Stoff, ist aber ein sehr elendes Stück. Alle Welt kommt in Paris darin überein, daß man die Vorstellung desselben nicht würde haben aushalten können, und in Italien selbst wird von verständigen Leuten sehr wenig daraus gemacht. Vergebens hat der Verfasser auf seinen Reisen die elendesten Schriftsteller in Sold genommen, seine Tragödie zu übersetzen; er konnte leichter einen Übersetzer bezahlen als sein Stück verbessern.“

So wie es selten Komplimente giebt ohne alle Lügen, so finden sich auch selten Grobheiten ohne alle Wahrheit. Lindelle hat in vielen Stücken wider den Maffei recht, und möchte er doch höflich oder grob sein, wenn er sich begnügte, ihn bloß zu tadeln. Aber er will ihn unter die Füße treten, vernichten, und geht mit ihm so blind als treulos zu Werke. Er schämt sich nicht offenbare Lügen zu sagen, augenscheinliche Verfälschungen zu begehen, um nur ein recht hämisches Gelächter aufschlagen

zu können. Unter drei Streichen, die er thut, geht immer einer in die Luft, und von den andern zweien, die seinen Gegner streifen oder treffen, trifft einer unfehlbar den zugleich mit, dem seine Klopffechterei Platz machen soll, Voltairen selbst. Voltaire scheint dieses auch zum Teil gefühlt zu haben und ist daher nicht saumselig in der Antwort an Lindellen, den Maffei in allen den Stücken zu verteidigen, in welchen er sich zugleich mit verteidigen zu müssen glaubt. Dieser ganzen Korrespondenz mit sich selbst, dünkt mich, fehlt das interessanteste Stück: die Antwort des Maffei[11]. Wenn uns doch auch diese der Herr von Voltaire hätte mitteilen wollen. Oder war sie etwa so nicht, wie er sie durch seine Schmeichelei zu erschleichen hoffte? Nahm sich Maffei etwa die Freiheit, ihm hinwiederum die Eigentümlichkeiten des französischen Geschmacks ins Licht zu stellen? ihm zu zeigen, warum die französische Merope ebensowenig in Italien als die italienische in Frankreich gefallen könne? —

Dreiundvierzigstes Stück.

Den 25. September 1767.

So etwas läßt sich vermuten. Doch ich will lieber beweisen, was ich selbst gesagt habe, als vermuten, was andere gesagt haben könnten.

Lindern vors erste ließe sich der Tadel des Lindelle fast in allen Punkten. Wenn Maffei gefehlt hat, so hat er doch nicht immer so plump gefehlt, als uns Lindelle will glauben machen. Er sagt z. E., Ägisth, wenn ihn Merope nunmehr erstechen wolle, rufe aus[1]: O mein alter Vater! und die Königin werde durch dieses Wort, alter Vater, so gerührt, daß sie von ihrem Vorsatze ablasse und auf die Vermutung komme, Ägisth könne wohl ihr Sohn sein. Ist das nicht, setzt er höhnisch hinzu, eine sehr gegründete Vermutung! Denn freilich ist es ganz etwas Sonderbares, daß ein junger Mensch einen alten Vater hat! „Maffei", fährt er fort, „hat mit diesem Fehler, diesem Mangel von Kunst und Genie, einen andern Fehler verbessern wollen, den er in der erstern Ausgabe seines Stückes begangen hatte. Ägisth rief

---

11) Daß eine solche erfolgte, ist bereits im vorigen Stücke A. 6 bemerkt worden.

1) Akt III Sc. 4.

da: Ach, Polydor, mein Vater! Und dieser Polydor war eben der Mann, dem Merope ihren Sohn anvertraut hatte. Bei dem Namen Polydor hätte die Königin gar nicht mehr zweifeln müssen, daß Ägisth ihr Sohn sei, und das Stück wäre aus gewesen. Nun ist dieser Fehler zwar weggeschafft, aber seine Stelle hat ein noch weit gröberer eingenommen.“ Es ist wahr, in der ersten Ausgabe nennt Ägisth den Polydor seinen Vater, aber in den nachherigen Ausgaben ist von gar keinem Vater mehr die Rede. Die Königin stutzt bloß bei dem Namen Polydor, der den Ägisth gewarnt habe, ja keinen Fuß in das messenische Gebiete[2]) zu setzen. Sie giebt auch ihr Vorhaben darum nicht auf, sie fordert bloß nähere Erklärung, und ehe sie diese erhalten kann, kömmt der König dazu. Der König läßt den Ägisth wieder losbinden, und da er die That, weswegen Ägisth eingebracht worden, billigt und rühmt und sie als eine wahre Heldenthat zu belohnen verspricht, so muß wohl Merope in ihren ersten Verdacht wieder zurückfallen. Kann der ihr Sohn sein, den Polyphontes eben darum belohnen will, weil er ihren Sohn umgebracht habe? Dieser Schluß muß notwendig bei ihr mehr gelten als ein bloßer Name. Sie bereut es nunmehr auch, daß sie eines bloßen Namens wegen, den ja wohl mehrere führen können, mit der Vollziehung ihrer Rache gezaudert habe:

Che dubitar? misera, ed io da un nome
Trattener mi lasciai, quasi un tal nome
Altri aver non potesse —,*)

und die folgenden Äußerungen des Tyrannen können sie nicht anders als in der Meinung vollends bestärken, daß er von dem Tode ihres Sohnes die allerzuverlässigste, gewissesle Nachricht haben müsse. Ist denn das also nun so gar abgeschmackt? Ich finde es nicht. Vielmehr muß ich gestehen, daß ich die Verbesserung des Maffei nicht einmal für sehr nötig halte. Laßt es den Ägisth immerhin sagen, daß sein Vater Polydor heiße! Ob es sein Vater oder sein Freund war, der so hieße und ihn vor Messene warnte, das nimmt einander nicht viel. Genug, daß Merope ohne alle Widerrede das für wahrscheinlicher halten muß,

*) Was zweifl' ich Ärmste? Nur von einem Namen
Ließ ich mich leiten, gleich als ob nicht auch
Ein Andrer solchen Namen führen könnte.
(Akt III Sc. 5 übers. v. d. H.)

2) Gebiete ist eine altertümliche Nebenform (Grimm, Deutsch. Wörterb. s. v.: 14.—17. Jahrh.), jetzt außer Gebrauch.

was der Tyrann von ihm glaubt, da sie weiß, daß er ihrem Sohne so lange, so eifrig nachgestellt, als das, was sie aus der bloßen Übereinstimmung eines Namens schließen könnte. Freilich, wenn sie wüßte, daß sich die Meinung des Tyrannen, Ägisth sei der Mörder ihres Sohnes, auf weiter nichts als ihre eigene Vermutung gründe, so wäre es etwas anderes. Aber dieses weiß sie nicht, vielmehr hat sie allen Grund zu glauben, daß er seiner Sache werde gewiß sein. — Es versteht sich, daß ich das, was man zur Not entschuldigen kann, darum nicht für schön ausgebe: der Poet hätte unstreitig seine Anlage viel feiner machen können. Sondern ich will nur sagen, daß auch so, wie er sie gemacht hat, Merope noch immer nicht ohne zureichenden Grund handelt, und daß es gar wohl möglich und wahrscheinlich ist, daß Merope in ihrem Vorsatze der Rache verharren und bei der ersten Gelegenheit einen neuen Versuch, sie zu vollziehen, wagen können. Worüber ich mich also beleidigt finden möchte, wäre nicht dieses, daß sie zum zweitenmale ihren Sohn als den Mörder ihres Sohnes zu ermorden kömmt, sondern dieses, daß sie zum zweitenmale durch einen glücklichen ungefähren Zufall daran verhindert wird. Ich würde es dem Dichter verzeihen, wenn er Meropen auch nicht eigentlich nach den Gründen der größern Wahrscheinlichkeit sich bestimmen ließe; denn die Leidenschaft, in der sie ist, könnte auch den Gründen der schwächern das Übergewicht erteilen. Aber das kann ich ihm nicht verzeihen, daß er sich so viel Freiheit mit dem Zufalle nimmt und mit dem Wunderbaren desselben so verschwenderisch ist als mit den gemeinsten ordentlichsten Begebenheiten. Daß der Zufall einmal der Mutter einen so frommen Dienst erweist, das kann sein; wir wollen es um so viel lieber glauben, jemehr uns die Überraschung gefällt. Aber daß er zum zweitenmale die nämliche Übereilung, auf die nämliche Weise, verhindern werde, das sieht dem Zufalle nicht ähnlich; eben dieselbe Überraschung wiederholt, hört auf Überraschung zu sein; ihre Einförmigkeit beleidigt, und wir ärgern uns über den Dichter, der zwar ebenso abenteuerlich, aber nicht ebenso mannigfaltig zu sein weiß als der Zufall.

Von den augenscheinlichen und vorsetzlichen Verfälschungen des Lindelle will ich nur zwei anführen. — „Der vierte Akt“, sagt er, „fängt mit einer kalten und unnötigen Scene zwischen dem Tyrannen und der Vertrauten der Merope an; hierauf begegnet diese Vertraute, ich weiß selbst nicht wie, dem jungen

Ägisth und beredet ihn, sich in dem Vorhause zur Ruhe zu begeben, damit, wenn er eingeschlafen wäre, ihn die Königin mit aller Gemächlichkeit umbringen könne. Er schläft auch wirklich ein, so wie er es versprochen hat. O schön! und die Königin kömmt zum zweitenmale mit einer Axt in der Hand, um den jungen Menschen umzubringen, der ausdrücklich deswegen schläft. Diese nämliche Situation, zweimal wiederholt, verrät die äußerste Unfruchtbarkeit; und dieser Schlaf des jungen Menschen ist so lächerlich, daß in der Welt nichts lächerlicher sein kann. Aber ist es denn auch wahr, daß ihn die Vertraute zu diesem Schlafe beredet? Das lügt Lindelle*). Ägisth trifft die Vertraute an und bittet sie, ihm doch die Ursache zu entdecken, warum die Königin so ergrimmt auf ihn sei. Die Vertraute antwortet, sie wolle ihm gern alles sagen; aber ein wichtiges Geschäfte rufe sie jetzt wo anders hin; er solle einen Augenblick hier verziehen, sie wolle gleich wieder bei ihm sein. Allerdings hat die Vertraute die Absicht, ihn der Königin in die Hände zu liefern; sie beredet ihn zu bleiben, aber nicht zu schlafen; und Ägisth, welcher, seinem Versprechen nach, bleibt, schläft, nicht seinem Versprechen nach, sondern schläft, weil er müde ist, weil es Nacht ist, weil er nicht sieht, wo er die Nacht sonst werde zubringen können als hier. — Die zweite Lüge des Lindelle ist von eben dem Schlage. „Merope", sagt er, „nachdem sie der alte Polydor an der Ermordung ihres Sohnes verhindert, fragt ihn, was für eine Belohnung er dafür verlange, und der alte Narr bittet sie, ihn zu verjüngen." Bittet sie, ihn zu verjüngen? „Die Belohnung meines Dienstes", antwortet der Alte, „ist dieser Dienst selbst, ist dieses, daß ich dich vergnügt sehe. Was könn-

*) Und der Herr von Voltaire gleichfalls. Denn nicht allein Lindelle sagt: ensuite cette suivante rencontre le jeune Egisthe, je ne sais comment, et lui persuade de se reposer dans le vestibule, afin que, quand il sera endormi, la reine puisse le tuer tout à son aise, [hernach begegnet diese Begleiterin, ich weiß selbst nicht wie, dem Ägisth und beredet ihn, sich im Vorderhause zur Ruhe zu begeben, damit, wenn er eingeschlafen wäre, ihn die Königin mit aller Gemächlichkeit umbringen könne], sondern auch der Herr von Voltaire selbst: la confidente de Mérope engage le jeune Egisthe à dormir sur la scène, afin de donner le temps à la reine de venir l'y assassiner [die Vertraute der Merope veranlaßt den jungen Ägisth auf der Bühne zu schlafen, um so der Königin Zeit zu lassen, herbeizukommen und ihn dort zu ermorden.] Was aus dieser Übereinstimmung zu schließen ist, brauche ich nicht erst zu sagen. Selten stimmt ein Lügner mit sich selbst überein; und wenn zwei Lügner miteinander übereinstimmen, so ist es gewiß abgeredete Karte.

test du mir auch geben? Ich brauche nichts, ich verlange nichts. Eines möchte ich mir wünschen, aber das steht weder in deiner, noch in irgend eines Sterblichen Gewalt, mir zu gewähren: daß mir die Last meiner Jahre, unter welcher ich erliege, erleichtert würde, u. s. w." Heißt das: erleichtere du mir diese Last? gieb du mir Stärke und Jugend wieder? Ich will gar nicht sagen, daß eine solche Klage über die Ungemächlichkeiten des Alters hier an dem schicklichsten Orte stehe, ob sie schon vollkommen in dem Charakter des Polydors ist. Aber ist denn jede Unschicklichkeit Wahnwitz? Und mußten nicht Polydor und sein Dichter im eigentlichsten Verstande wahnwitzig sein, wenn dieser jenem die Bitte wirklich in den Mund legte, die Lindelle ihnen anlügt? — Anlügt! Lügen! Verdienen solche Kleinigkeiten wohl so harte Worte? — Kleinigkeiten? Was dem Lindelle wichtig genug war, darum zu lügen, soll das einem Dritten nicht wichtig genug sein, ihm zu sagen, daß er gelogen hat? —

Vierundvierzigstes Stück.

Den 29. September 1767.

Ich komme auf den Tadel des Lindelle, welcher den Voltaire so gut als den Maffei trifft, dem er doch nur allein zugedacht war.

Ich übergehe die beiden Punkte, bei welchen es Voltaire selbst fühlte, daß der Wurf auf ihn zurückpralle. — Lindelle hatte gesagt, daß es sehr schwache und unedle Merkmale wären, aus welchen Merope bei dem Maffei schließe, daß Ägisth der Mörder ihres Sohnes sei. Voltaire antwortet: „Ich kann es Ihnen nicht bergen, ich finde, daß Maffei es viel künstlicher angelegt hat als ich, Meropen glauben zu machen, daß ihr Sohn der Mörder ihres Sohnes sei. Er konnte sich eines Ringes dazu bedienen, und das durfte ich nicht, denn seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet[1]), würde das auf unserm Theater sehr klein scheinen." Aber mußte denn Voltaire eben eine alte Rüstung anstatt des Ringes wählen? Als Narbas das Kind mit sich nahm, was bewog ihn denn, auch die Rüstung des ermordeten Vaters mitzunehmen? Damit Ägisth, wenn er erwachsen wäre, sich keine neue Rüstung kaufen

1) Vgl. St. 41, A. 7.

dürfe und sich mit der alten seines Vaters behelfen könne? Der vorsichtige Alte! Ließ er sich nicht auch ein paar alte Kleider von der Mutter mitgeben? Oder geschah es, damit Ägisth einmal an dieser Rüstung erkannt werden könne? So eine Rüstung gab es wohl nicht mehr? Es war wohl eine Familienrüstung, die Vulkan selbst dem Großgroßvater gemacht hatte? Eine undurchdringliche Rüstung? Oder wenigstens mit schönen Figuren und Sinnbildern versehen, an welchen sie Eurikles und Merope nach funfzehn Jahren sogleich wieder erkannten? Wenn das so ist, so mußte sie der Alte freilich mitnehmen, und der Hr. von Voltaire hat Ursache, ihm verbunden zu sein, daß er unter den blutigen Verwirrungen, bei welchen ein anderer nur an das Kind gedacht hätte, auch zugleich an eine so nützliche Möbel[2]) dachte. Wenn Ägisth schon das Reich seines Vaters verlor, so mußte er doch nicht auch die Rüstung seines Vaters verlieren, in der er jenes wieder erobern konnte. — Zweitens hatte sich Lindelle über den Polyphont des Maffei aufgehalten, der die Merope mit aller Gewalt heiraten will. — Als ob der Voltairische das nicht auch wollte! Voltaire antwortet ihm daher: „Weder Maffei noch ich haben die Ursachen dringend genug gemacht, warum Polyphont durchaus Meropen zu seiner Gemahlin verlangt. Das ist vielleicht ein Fehler des Stoffes; aber ich bekenne Ihnen, daß ich einen solchen Fehler für sehr gering halte, wenn das Interesse, welches er hervorbringt, beträchtlich ist.“ Nein, der Fehler liegt nicht in dem Stoffe. Denn in diesem Umstande eben hat Maffei den Stoff verändert. Was brauchte Voltaire diese Veränderung anzunehmen, wenn er seinen Vorteil nicht dabei sahe? —

Der Punkte sind mehrere, bei welchen Voltaire eine ähnliche Rücksicht auf sich selbst hätte nehmen können; aber welcher Vater sieht alle Fehler seines Kindes? Der Fremde, dem sie in die Augen fallen, braucht darum gar nicht scharfsichtiger zu sein als der Vater; genug, daß er nicht der Vater ist. Gesetzt also, ich wäre dieser Fremde!

Lindelle wirft dem Maffei vor, daß er seine Scenen oft nicht verbinde, daß er das Theater oft leer lasse, daß seine Per-

2) die Möbel statt des allein richtigen das Möbel (Plural die Möbel) ist Lessing eigen, welcher dementsprechend auch den Plural „die Möbeln“ bildet (Brief an Rammler vom 30. Mai 1762, L.-M. XIII, S. 177).

sonen oft ohne Ursache aufträten und abgiengen: alles wesentliche Fehler, die man heutzutage auch dem armseligsten Poeten nicht mehr verzeihe. — Wesentliche Fehler dieses? Doch das ist die Sprache der französischen Kunstrichter überhaupt; die muß ich ihm schon lassen, wenn ich nicht ganz von vorne mit ihm anfangen will. So wesentlich oder unwesentlich sie aber auch sein mögen: wollen wir es Lindellen auf sein Wort glauben, daß sie bei den Dichtern seines Volkes so selten sind? Es ist wahr, sie sind es, die sich der größten Regelmäßigkeit rühmen; aber sie sind es auch, die entweder diesen Regeln eine solche Ausdehnung geben, daß es sich kaum mehr der Mühe verlohnt, sie als Regeln vorzutragen, oder sie auf eine solche linke und gezwungene Art beobachten, daß es weit mehr beleidigt, sie so beobachtet zu sehen, als gar nicht*). Besonders ist Voltaire ein Meister, sich die Fesseln der Kunst so leicht, so weit zu machen, daß er alle Frei-

*) Dieses war zum Teil schon das Urteil unseres Schlegels. „Die Wahrheit zu gestehen", sagt er in seinen Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters[3]), „beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Orts rühmen, dieselbe großenteils viel besser als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten. Darauf kömmt gerade am allerwenigsten an, daß das Gemälde der Scenen nicht verändert wird. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum die auftretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden, und nicht vielmehr an demjenigen geblieben sind, wo sie vorhin waren; wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause wäre, in aller Gelassenheit mit sich selbst oder mit einem Vertrauten gesprochen, ohne daß dieser Umstand auf eine wahrscheinliche Weise entschuldigt wird; kurz, wenn die Personen nur deswegen in den angezeigten Saal oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten: so würde der Verfasser des Schauspiels am besten gethan haben, anstatt der Worte: „der Schauplatz ist ein Saal in Climenens[4]) Hause" unter das Verzeichnis seiner Personen zu setzen: „der Schauplatz ist auf dem Theater." Oder im Ernste zu reden, es würde weit besser gewesen sein, wenn der Verfasser nach dem Gebrauche der Engländer die Scene aus dem Hause des einen in das Haus eines andern verlegt und also den Zuschauer seinem Helden nachgeführt hätte, als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu gefallen, an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat."

3) S. Ankündigung A. 5; obige Stelle am dort angeführten Orte S. 294 und 295.

4) muß heißen: Celimenens Hause. Schlegel schwebt der Misanthrop Molières vor (vgl. Fécamp in der Revue Critique 1877 Nr. 32 p. 77).

heit behält, sich zu bewegen, wie er will; und doch bewegt er sich oft so plump und schwer und macht so ängstliche Verdrehungen, daß man meinen sollte, jedes Glied von ihm sei an ein besonderes Klotz[5]) geschmiedet. Es kostet mir Überwindung, ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten; doch da es bei der gemeinen Klasse von Kunstrichtern noch so sehr Mode ist, es fast aus keinem andern als aus diesem zu betrachten, da es der ist, aus welchem die Bewunderer des französischen Theaters das lauteste Geschrei erheben, so will ich doch erst genauer hinsehen, ehe ich in ihr Geschrei mit einstimme.

1. Die Scene ist zu Messene, in dem Palaste der Merope. Das ist gleich anfangs die strenge Einheit des Ortes nicht, welche, nach den Grundsätzen und Beispielen der Alten, ein Hedelin[6]) verlangen zu können glaubte. Die Scene muß kein ganzer Palast, sondern nur ein Teil des Palastes sein, wie ihn das Auge aus einem und ebendemselben Standorte zu übersehen fähig ist. Ob sie ein ganzer Palast oder eine ganze Stadt oder eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerlei Ungereimtheit. Doch schon Corneille gab diesem Gesetze, von dem sich ohnedem kein ausdrückliches Gebot bei den Alten findet, die weitere Ausdehnung[7]) und wollte, daß eine einzige Stadt zur Einheit des Ortes hinreichend sei. Wenn er seine besten Stücke von dieser Seite rechtfertigen wollte, so mußte er wohl so nachgebend sein. Was Corneillen aber erlaubt war, das muß Voltairen recht sein. Ich sage also nichts dagegen, daß eigentlich die Scene bald in

5) „Das Klotz" für „der Klotz" ist heute nicht mehr, war jedoch im vorigen Jahrhundert nicht allein bei Lessing in Gebrauch.

6) **François Hedelin**, Abbé d'Aubignac (aus Paris, 1604—1676) war ursprünglich Jurist, gieng aber zur Theologie über, wurde Erzieher eines Herzogs und erhielt die Abtei Aubignac (daher der zweite Name, unter dem Hedelin viel bekannter ist); in sorgenfreier Muße widmete er dann den Rest seines Lebens litterarhistorischen Studien, durch die er nach und nach in Beziehung zu fast allen Schöngeistern seiner Zeit trat. Das Ergebnis dieser Studien legte Hedelin in seiner Pratique du Théâtre nieder, die 1657 in 4° erschien, wiederholt neu aufgelegt wurde, in Wahrheit aber doch, um mit Laharpe (Cours de littérature, 1813, tom. V, p. 541) zu reden, nichts ist als „ein schwerfälliger und langweiliger Kommentar zu Aristoteles, wie ihn nur ein geistloser Pedant ohne Urteil zu schreiben vermag, der schlecht versteht, was er gelesen, und der das Theater zu verstehen glaubt, weil er griechisch kann."

7) in seiner dritten Abhandlung: Von den drei Einheiten (éd. Amsterdam, 1723, tom. I, S. 144).

dem Zimmer der Königin, bald in dem oder jenem Saale, bald in dem Vorhofe, bald nach dieser, bald nach einer andern Aussicht muß gedacht werden. Nur hätte er bei diesen Abwechselungen auch die Vorsicht brauchen sollen, die Corneille dabei empfahl; sie müssen nicht in dem nämlichen Akte, am wenigsten in der nämlichen Scene angebracht werden. Der Ort, welcher zu Anfange des Akts ist, muß durch diesen ganzen Akt dauern; und ihn vollends in eben derselben Scene abändern, oder auch nur erweitern oder verengern, ist die äußerste Ungereimtheit von der Welt. — Der dritte Akt der Merope mag auf einem freien Platze, unter einem Säulengange oder in einem Saale spielen, in dessen Vertiefung[8]) das Grabmal des Kresphontes zu sehen, an welchem die Königin den Ägisth mit eigner Hand hinrichten will; was kann man sich armseliger vorstellen, als daß, mitten in der vierten Scene, Eurikles, der den Ägisth wegführt, diese Vertiefung hinter sich zuschließen muß? Wie schließt er sie zu? Fällt ein Vorhang hinter ihm nieder? Wenn jemals auf einen Vorhang das, was Hedelin von dergleichen Vorhängen überhaupt sagt, gepaßt hat, so ist es auf diesen*); besonders wenn man zugleich die Ursache erwägt, warum Ägisth so plötzlich abgeführt, durch diese Maschinerie so augenblicklich aus dem Gesicht gebracht werden muß, von der ich hernach reden will. — Eben so ein Vorhang wird in dem fünften Akte aufgezogen. Die ersten sechs Scenen spielen in einem Saale des Palastes, und mit der siebenten erhalten wir auf einmal die offene Aussicht in den Tempel, um einen toten Körper in einem blutigen Rocke sehen zu können. Durch welches Wunder? Und war dieser Anblick dieses Wunders wohl wert? Man wird sagen, die Thüren dieses Tempels eröffnen sich auf einmal, Merope bricht auf einmal mit dem ganzen Volke heraus, und dadurch erlangen wir die Einsicht in denselben. Ich verstehe; dieser Tempel war Ihro verwitweten Königlichen Majestät Schloßkapelle, die gerade an den Saal stieß und mit ihm Kommunikation hatte, damit Allerhöchstdieselben jederzeit trocknes Fußes zu dem Orte ihrer Andacht gelangen konnten.

*) Pratique du Théâtre, Liv. II. chap. 6: „Vorhänge bringt man an, die zu nichts weiter gut sind, als Decken daraus zu machen, um diejenigen zu prellen (berner), die sie erfunden haben, und diejenigen, welche sie gutheißen“ (aus d. Frzs. übers. v. d. H.).

8) d. i. Hintergrund (frz. fond).

Nur sollten wir sie dieses Weges nicht allein herauskommen, sondern auch hereingehen sehen; wenigstens den Ägisth, der am Ende der vierten Scene zu laufen hat und ja den kürzesten Weg nehmen muß, wenn er, acht Zeilen darauf, seine That schon vollbracht haben soll.

Fünfundvierzigstes Stück.

Den 2. Oktober 1767.

2. Nicht weniger bequem hat es sich der Herr von Voltaire mit der Einheit der Zeit gemacht. Man denke sich einmal alles das, was er in seiner Merope vorgehen läßt, an einem Tage geschehen, und sage, wie viel Ungereimtheiten man sich dabei denken muß. Man nehme immer einen völligen, natürlichen Tag, man gebe ihm immer die dreißig Stunden, auf die Corneille ihn auszudehnen erlauben will[1]). Es ist wahr, ich sehe zwar keine physikalische Hindernisse, warum alle die Begebenheiten in diesem Zeitraume nicht hätten geschehen können, aber desto mehr moralische[2]). Es ist freilich nicht unmöglich, daß man innerhalb zwölf Stunden um ein Frauenzimmer anhalten und mit ihr getraut sein kann, besonders wenn man es mit Gewalt vor den Priester schleppen darf. Aber wenn es geschieht, verlangt man nicht eine so gewaltsame Beschleunigung durch die allertriftigsten und dringendsten Ursachen gerechtfertigt zu wissen? Findet sich hingegen auch kein Schatten von solchen Ursachen, wodurch soll uns, was bloß physikalischer Weise möglich ist, denn wahrscheinlich werden? Der Staat will sich einen König wählen; Polyphont und der abwesende Ägisth können allein dabei in Betrachtung kommen; um die Ansprüche des Ägisth zu vereiteln, will Polyphont die Mutter desselben heiraten; an eben demselben Tage, da die Wahl geschehen soll, macht er ihr den Antrag; sie weist ihn ab; die Wahl geht vor sich und fällt für ihn aus; Polyphont ist also König, und man sollte glauben, Ägisth möge nunmehr erscheinen, wenn er wolle, der neuerwählte König könne es vors erste mit ihm ansehen. Nichts weniger, er besteht auf

---

1) in der dritten Abhandlung: Von den drei Einheiten (éd. Amsterdam, 1723 p. 135).

2) Vgl. St. 2 A. 2.

der Heirat, und besteht darauf, daß sie noch desselben Tages vollzogen werden soll; eben des Tages, an dem er Meropen zum erstenmale seine Hand angetragen; eben des Tages, da ihn das Volk zum Könige ausgerufen. Ein so alter Soldat und ein so hitziger Freier! Aber seine Freierei ist nichts als Politik. Desto schlimmer; diejenige, die er in sein Interesse verwickeln will, so zu mißhandeln! Merope hatte ihm ihre Hand verweigert, als er noch nicht König war, als sie glauben mußte, daß ihm ihre Hand vornehmlich auf den Thron verhelfen sollte; aber nun ist er König, und ist es geworden, ohne sich auf den Titel ihres Gemahls zu gründen; er wiederhole seinen Antrag, und vielleicht giebt sie es näher[3]); er lasse ihr Zeit, den Abstand zu vergessen, der sich ehedem zwischen ihnen befand, sich zu gewöhnen, ihn als ihresgleichen zu betrachten, und vielleicht ist nur kurze Zeit dazu nötig. Wenn er sie nicht gewinnen kann, was hilft es ihn, sie zu zwingen? Wird es ihren Anhängern unbekannt bleiben, daß sie gezwungen worden? Werden sie ihn nicht auch darum hassen zu müssen glauben? Werden sie nicht auch darum dem Ägisth, sobald er sich zeigt, beizutreten und in seiner Sache zugleich die Sache seiner Mutter zu betreiben sich für verbunden achten? Vergebens, daß das Schicksal dem Tyrannen, der ganzer funfzehn Jahre sonst so bedächtlich zu Werke gegangen, diesen Ägisth nun selbst in die Hände liefert und ihm dadurch ein Mittel, den Thron ohne alle Ansprüche zu besitzen, anbietet, das weit kürzer, weit unfehlbarer ist, als die Verbindung mit seiner Mutter: es soll und muß geheiratet sein, und noch heute, und noch diesen Abend; der neue König will bei der alten Königin noch diese Nacht schlafen, oder es geht nicht gut. Kann man sich etwas Komischeres denken? In der Vorstellung, meine ich; denn daß es einem Menschen, der nur einen Funken von Verstande hat, einkommen könne, wirklich so zu handeln, widerlegt sich von selbst. Was hilft es nun also dem Dichter, daß die besonderen Handlungen eines jeden Akts zu ihrer wirklichen Eräugnung[4]) ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Akts geht, und daß diese Zeit mit der, welche auf die Zwischenakte gerechnet werden muß, noch

3) sie giebt es näher d. i. sie thut es wohlfeiler, läßt mit sich handeln. Näheres s. Grimm, D. W. s. v. geben 8 ε.
4) Vgl. St. 37 A. 12.

lange keinen völligen Umlauf der Sonne erfordert; hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was er an einem Tage thun läßt, kann zwar an einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an einem Tage thun. Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muß auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involviert, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit vielen unbekannt bleiben kann. Wenn z. E. in einem Stücke von einem Orte zum andern gereist wird, und diese Reise allein mehr als einen ganzen Tag erfordert, so ist der Fehler nur denen merklich, welche den Abstand des einen Ortes von dem andern wissen. Nun aber wissen nicht alle Menschen die geographischen Distanzen; aber alle Menschen können es an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich einen Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der moralischen zu beobachten versteht und sich kein Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der versteht sich sehr schlecht auf seinen Vorteil und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf. — Maffei nimmt doch wenigstens noch eine Nacht zu Hilfe; und die Vermählung, die Polyphont der Merope heute andeutet, wird erst den Morgen darauf vollzogen. Auch ist es bei ihm nicht der Tag, an welchem Polyphont den Thron besteigt; die Begebenheiten pressen sich folglich weniger; sie eilen, aber sie übereilen sich nicht. Voltairens Polyphont ist ein Ephemeron[5]) von einem Könige, der schon darum den zweiten Tag nicht zu regieren verdient, weil er den ersten seine Sache so gar albern und dumm anfängt.

3. Maffei, sagt Lindelle, verbinde öfters die Scenen nicht, und das Theater bleibe leer; ein Fehler, den man heutzutage auch den geringsten Poeten nicht verzeihe. „Die Verbindung der Scenen", sagt Corneille[6]), „ist eine große Zierde eines Gedichts, und nichts kann uns von der Stetigkeit der Handlung besser versichern, als die Stetigkeit der Vorstellung. Sie ist aber doch

5) Ephemeron (griech.) ist das, was nur einen Tag dauert, daher das Wort in der Botanik die Herbstzeitlose, in der Zoologie die Eintagsfliege bezeichnet.

6) a. a. O. p. 123.

nur eine Zierde und keine Regel; denn die Alten haben sich ihr nicht immer unterworfen u. s. w.“ Wie? ist die Tragödie bei den Franzosen seit ihrem großen Corneille so viel vollkommener geworden, daß das, was dieser bloß für eine mangelnde Zierde hielt, nunmehr ein unverzeihlicher Fehler ist? Oder haben die Franzosen seit ihm das Wesentliche der Tragödie noch mehr verkennen gelernt, daß sie auf Dinge einen so großen Wert legen, die im Grunde keinen haben? Bis uns diese Frage entschieden ist, mag Corneille immer wenigstens ebenso glaubwürdig sein als Lindelle; und was, nach jenem, also eben noch kein ausgemachter Fehler bei dem Maffei ist, mag gegen den minder streitigen des Voltaire aufgehen, nach welchem er das Theater öfters länger voll läßt, als es bleiben sollte. Wenn z. E. in dem ersten Akte Polyphont zu der Königin kömmt, und die Königin mit der dritten Scene abgeht, mit was für Recht kann Polyphont in dem Zimmer der Königin verweilen? Ist dieses Zimmer der Ort, wo er sich gegen seinen Vertrauten so frei herauslassen sollte? Das Bedürfnis des Dichters verrät sich in der vierten Scene gar zu deutlich, in der wir zwar Dinge erfahren, die wir notwendig wissen müssen, nur daß wir sie an einem Orte erfahren, wo wir es nimmermehr erwartet hätten.

4. Maffei motiviert das Auftreten und Abgehen seiner Person oft gar nicht: — und Voltaire motiviert es ebenso oft falsch, welches wohl noch schlimmer ist. Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kömmt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt, ein bloßer Vorwand und keine Ursache. Wenn z. E. Eurikles in der dritten Scene des zweiten Akts abgeht, um, wie er sagt, die Freunde der Königin zu versammeln; so müßte man von diesen Freunden und von dieser ihrer Versammlung auch hernach etwas hören. Da wir aber nichts davon zu hören bekommen, so ist sein Vorgeben ein schülerhaftes Peto veniam exeundi*), mit der ersten besten Lügen[7]), die dem Knaben einfällt. Er geht nicht

*) „Darf ich hinausgehn?“

7) Die alte Sprache hatte zwei Formen: im Althochdeutschen lugî und lugina, welche sich beide durch das Mittelhochdeutsche hindurch

ab, um das zu thun, was er sagt, sondern um, ein paar Zeilen darauf, mit einer Nachricht wiederkommen zu können, die der Poet durch keinen andern erteilen zu lassen wußte. Noch ungeschickter geht Voltaire mit dem Schlusse ganzer Akte zu Werke. Am Ende des dritten sagt Polyphont zu Meropen, daß der Altar ihrer erwarte[8]), daß zu ihrer feierlichen Verbindung schon alles bereit sei; und so geht er mit einem Venez, Madame*) ab. Madame aber folgt ihm nicht, sondern geht mit einer Exklamation zu einer andern Coulisse hinein, worauf Polyphont den vierten Akt wieder anfängt und nicht etwa seinen Unwillen äußert, daß ihm die Königin nicht in den Tempel gefolgt ist (denn er irrte sich, es hat mit der Trauung noch Zeit), sondern wiederum mit seinem Erox Dinge plaudert, über die er nicht hier, über die er zu Hause in seinem Gemache mit ihm hätte schwatzen sollen. Nun schließt auch der vierte Akt, und schließt vollkommen wie der dritte. Polyphont citiert die Königin nochmals nach dem Tempel, Merope selbst schreit:

> Courrons tous vers le temple où m'attend mon outrage**);

und zu den Opferpriestern, die sie dahin abholen sollen, sagt sie:

> Vous venez à l'autel entraîner la victime†).

Folglich werden sie doch gewiß zu Anfange des fünften Akts in dem Tempel sein, wo sie nicht schon gar wieder zurück sind? Keines von beiden; gut Ding will Weile haben; Polyphont hat noch etwas vergessen und kömmt noch einmal wieder und schickt auch die Königin noch einmal wieder. Vortrefflich! Zwischen dem dritten und vierten, und zwischen dem vierten und fünften Akte geschieht demnach nicht allein das nicht, was geschehen sollte,

*) Kommen Sie, Madame.

**) Laßt uns zu meiner Schmach, laßt uns zum Tempel eilen (Akt IV Sc. 5).

†) Ihr kommt, das Opfer nun zum Tempel hinzubringen (Akt IV Sc. 5).

---

bis in das Neuhochdeutsche fortsetzen, wo die erstere Form „Lüge" nach und nach in der Schriftsprache die allein herrschende wird, während die andere: „die Lügen", welche noch Luther bevorzugt, im 16., 17. und 18. Jahrhunderte immer seltener wird, bis sie bis auf die Wendung: „einen Lügen (genit.) strafen" verschwindet. Lessing gebraucht die vollere Form mehrmals (s. Grimm, Deutsch. Wörterbuch s. v.), in der Dramaturgie allerdings nur an dieser Stelle.

8) Vgl. St. 40, A. 2.

sondern es geschieht auch platterdings gar nichts, und der dritte und vierte Akt schließen bloß, damit der vierte und fünfte wieder anfangen können.

Sechsundvierzigstes Stück.

Den 6. Oktober 1767.

Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden, ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen, dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger be-beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre[1]). Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger

1) Aristoteles verlangt in seiner Dichtkunst, „daß die Handlung in sich vollständig abgeschlossen sei und ein Ganzes bilde von einer bestimmten Ausdehnung" (Kap. 6, § 2), daß „die Teile der Fabel sich so aus den Begebnissen zusammensetzen, daß, wenn irgend einer dieser Teile umgestellt oder hinweggenommen wird, damit auch das Ganze zerfällt" (Kap. 8, § 4), endlich, daß „die Handlung in einen einzigen Sonnenumlauf falle oder doch nicht weit über eine solche Frist sich ausdehne" (Kap. 5, § 4). Diese Forderungen waren es vorzugsweise, auf welche die Franzosen die berühmte Regel von den drei Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes gründeten. Daneben mag das eigene Studium der altklassischen Muster ihnen noch manches an die Hand gegeben haben, um daraus die Berechtigung zur Aufstellung jener Regel herzuleiten. Weil sie es aber nicht verstanden, die Ergebnisse der eigenen Beobachtung und der des Aristoteles auseinander zu halten, sondern vielfach erstere für letztere ausgaben, so konnten sie dem gerechten Tadel auf die Dauer nicht entgehen. Der zweite Fehler, den sie begiengen, war der, daß sie die so gewonnenen Regeln als bindend für alle hinstellten. Dabei übersahen sie, daß seit Aristoteles sich die Verhältnisse geändert, daß das moderne Drama vor allem auch den Anforderungen gerecht werden mußte, welche die durch die Lehren und Erfahrungen von nahezu zweitausend Jahren vielfach erweiterte und vertiefte Erkenntnis zu stellen berechtigt war. Schon der Umstand allein, daß den Franzosen der Chor, welcher auf dem antiken Theater eine so große Rolle spielte, auf der modernen Bühne unverwendbar schien, hätte ihnen die Frage nahe legen müssen, ob nicht auch andere Unterschiede beständen und bestehen müßten.

aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt, so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und ebendenselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und ebendenselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide[2]), aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie unter neun Malen siebenmal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplifiieren[3]), alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke[4]) schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplicität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Er-

2) bona fide, eigentlich ein juristischer Ausdruck, d. i. „in gutem Glauben", nämlich an die Richtigkeit der Regel.

3) Vgl. St. 31, A. 12.

4) Wie die spanische Sprache früher als die französische einen gewissen Grad der Vollendung erreichte, so fällt auch die Blütezeit der spanischen Dichtkunst früher als die der französischen. Das spanische Drama insbesondere, welches ebenso wie das anderer Länder ursprünglich aus den geistlichen Spektakelstücken hervorgegangen war, hatte seine Blütezeit, die vom Ausgange des 16. bis zu Ende des 17. Jahrhunderts dauerte, und deren vorzüglichste Dichter Lope de Vega (aus Madrid, 1562—1635) und Calderon (aus Madrid, 1600—1681) sind, fast hinter sich, als die des französischen begann. Faßt man die Stücke selbst ins Auge, so herrscht bei aller Verschiedenheit der Farben und Töne ein gewisser allgemeiner Typus vor, der einen tieferen, nachhaltigeren Eindruck nicht in uns aufkommen läßt. Der Dichter erfindet überraschende Situationen oder Intrigen, versetzt in sie seine mit bestimmten Gesinnungen und Interessen ausgestatteten Individuen und läßt dann aus dem Widerstreite zwischen Gesinnungen und Absichten einerseits und den gegebenen Umständen andererseits eine Menge verwickelter und lebendiger Scenen entstehen. Scharf gezeichnete Charaktere sind in jenen Stücken äußerst selten, und eine eigentümliche Mischung von Tragik und Komik zerstört die Einheit der Gesamtwirkung. Demgegenüber will Lessing, daß der Dichter sich nur um die handelnden Personen kümmern müsse, diese, ohne daß sie es wissen, den Knoten schürzen und, ohne daß sie es ahnen, dann wieder der Auflösung näher und näher bringen lasse.

forderniſſe, welche ſie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpaſſen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem ſie doch gänzlich entſagt hatten. Da ſie aber fanden, wie ſchwer, ja wie unmöglich öfters dieſes ſei, ſo trafen ſie mit den tyranniſchen Regeln, welchen ſie ihren völligen Gehorſam aufzukündigen nicht Mut genug hatten, ein Abkommen. Anſtatt eines einzigen Ortes führten ſie[5]) einen unbeſtimmten Ort ein, unter dem man ſich bald den, bald jenen einbilden könne; genug, wenn dieſe Orte zuſammen nur nicht gar zu weit auseinander lägen, und keiner eine beſondere Verzierung bedürfe, ſondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen ſo gut als dem andern zukommen könne. Anſtatt der Einheit des Tages ſchoben ſie[6]) die Einheit der Dauer unter; und eine gewiſſe Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der niemand zu Bette gieng, wenigſtens nicht öfterer[7]) als einmal zu Bette gieng, mochte ſich doch ſonſt noch ſo viel und mancherlei darin eräugnen[8]), ließen ſie für einen Tag gelten.

Niemand würde ihnen dieſes verdacht haben, denn unſtreitig laſſen ſich auch ſo noch vortreffliche Stücke machen, und das Sprichwort ſagt, bohre das Brett, wo es am dünnſten iſt[9]). — Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren laſſen. Ich muß ihm nicht immer nur die dickeſte Kante, den aſtigſten Teil des Brettes zeigen und ſchreien: Da bohre mir durch; da pflege ich durchzubohren! — Gleichwohl ſchreien die franzöſiſchen Kunſtrichter alle ſo, beſonders wenn ſie auf die dramatiſchen Stücke der Engländer kommen[10]). Was für ein Aufhebens machen ſie

5) d. h. Corneille a. a. O. S. 263.
6) d. h. Corneille a. a. O. S. 264.
7) S. u. St. 81, letzte Anm.
8) Vgl. St. 37, A. 12.
9) Dies Sprichwort hat Leſſing, der in Bild und Gleichnis ſich ſehr ſelten wiederholt, noch zweimal angewendet, allerdings in Briefen, nämlich: Werke L.-M. XII, S. 323 u. 588.
10) d. h. auf das altengliſche Drama, vor allen Shakeſpeares und ſeiner Zeitgenoſſen. Gegen welche franzöſiſche Kunſtrichter ſich vorzugsweiſe die Spitze des Leſſingſchen Urteils kehrt, iſt nicht ſchwer zu erraten. Vor allen gegen Voltaire, der ſeinen unfreiwilligen Aufenthalt in England zum Studium der engliſchen Sprache und Litteratur, beſonders Shakeſpeares, benutzt und ſeitdem durch ſeine gelegentlichen Kritiken der altengliſchen Dramen ſich zwar das Verdienſt erworben, bei ſeinen Landsleuten die Bekanntſchaft mit der engliſchen Litteratur weſentlich gefördert zu haben, daneben aber auch zur Verbreitung mancher irrigen

von der Regelmäßigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert haben! — Doch mir ekelt, mich bei diesen Elementen länger aufzuhalten.

Möchten meinetwegen Voltairens und Maffeis Merope acht Tage dauern und an sieben Orten in Griechenland spielen! Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterien vergessen machen!

Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen. Wie abgeschmackt Polyphont bei dem Maffei öfters spricht und handelt, ist Lindellen nicht entgangen. Er hat recht, über die heillosen Maximen zu spotten, die Maffei seinem Tyrannen in den Mund legt. Die Edelsten und Besten des Staats aus dem Wege zu räumen, das Volk in alle die Wollüste zu versenken, die es entkräften und weibisch machen können, die größten Verbrechen unter dem Scheine des Mitleids und der Gnade ungestraft zu lassen u. s. w., wenn es einen Tyrannen giebt, der diesen unsinnigen Weg zu regieren einschlägt, wird er sich dessen auch rühmen? So schildert man die Tyrannen in einer Schulübung, aber so hat noch keiner von sich selbst gesprochen. — Es ist wahr, so gar frostig und wahnwitzig läßt Voltaire seinen Polyphont nicht deklamieren; aber mitunter läßt er ihn doch auch Dinge sagen, die gewiß kein Mann von dieser Art über die Zunge bringt. Z. E.

— Des Dieux quelquefois la longue patience
Fait sur nous à pas lents descendre la vengeance —*)

*) Der Götter Langmut pflegt die Rach' oft aufzuschieben,
Um desto schärfer nur hernach sie auszuüben (Akt I, Sc. 4).

Vorstellung über die englische Bühne beigetragen hatte. Je mehr dann aber Voltaires eigene dramatische Schöpfungskraft abgenommen hatte, und das Gefallen des französischen Publikums an den englischen Stücken gewachsen war, desto mehr hatte die Kritik des Kunstrichters den Charakter einer Verbissenheit angenommen, welche gegen alle Vorzüge blind ist und selbst die früher gespendete Anerkennung zurückzunehmen kein Bedenken trägt. Ja, um ungezwungener von sich und seinen persönlichen Beziehungen zu dem beregten Gegenstande sprechen zu können, hatte er sogar unter dem Namen Jérome Carré i. J. 1761 ein Pasquill: „Über das englische Theater" veröffentlicht, worin er alle Nationen auffordert, zu entscheiden, ob Shakespeare und Otway oder Corneille und Racine der Vorzug gebühre. In der Flut von Artikeln, welche durch diesen Streit hervorgerufen wurden, spielt der Tadel der Regellosigkeit der Engländer eine große Rolle. Es ist daher Lessing nicht zu verdenken, wenn ihn diese gesamte Kritik „anekelt".

Ein Polyphont sollte diese Betrachtung wohl machen; aber er macht sie nie. Noch weniger wird er sie in dem Augenblicke machen, da er sich zu neuen Verbrechen aufmuntert:

Eh bien, encor ce crime! — —*)

Wie unbesonnen und in den Tag hinein er gegen Meropen handelt, habe ich schon berührt. Sein Betragen gegen den Ägisth sieht einem ebenso verschlagenen als entschlossenen Manne, wie ihn uns der Dichter von Anfange schildert, noch weniger ähnlich. Ägisth hätte bei dem Opfer gerade nicht erscheinen müssen. Was soll er da? Jhm Gehorsam schwören? Jn den Augen des Volks? Unter dem Geschrei seiner verzweifelnden Mutter? Wird da nicht unfehlbar geschehen, was er zuvor selbst besorgte? Er hat sich für seine Person alles von dem Ägisth zu versehen; Ägisth verlangt nur sein Schwert wieder, um den ganzen Streit zwischen ihnen mit eins zu entscheiden; und diesen tollkühnen Ägisth läßt er sich an dem Altare, wo das erste das beste[11]), was ihm in die Hand fällt, ein Schwert werden kann, so nahe kommen? Der Polyphont des Maffei ist von diesen Ungereimtheiten frei; denn dieser kennt den Ägisth nicht und hält ihn für seinen Freund. Warum hätte Ägisth sich ihm also bei dem Altare nicht nähern dürfen? Niemand gab auf seine Bewegungen acht; der Streich war geschehen, und er zu dem zweiten schon bereit, ehe es noch einem Menschen einkommen konnte, den ersten zu rächen.

„Merope“, sagt Lindelle, „wenn sie bei dem Maffei erfährt, daß ihr Sohn ermordet sei, will dem Mörder das Herz aus dem Leibe reißen, und es mit ihren Zähnen zerfleischen. Das heißt, sich wie eine Kannibalin, und nicht wie eine betrübte Mutter ausdrücken; das Anständige muß überall beobachtet werden.“ Ganz recht; aber obgleich die französische Merope delikater ist, als daß sie so in ein rohes Herz ohne Salz und Schmalz beißen sollte, so dünkt mich doch, ist sie im grunde ebenso gut Kannibalin als die italienische. —

**) Wohlan, noch dieser Streich (Akt I, Sc. 4).

11) S. St. 36 A. 17.

Siebenundvierzigstes Stück.

Den 9. Oktober 1767.

Und wie das? — Wenn es unstreitig ist, daß man den Menschen mehr nach seinen Thaten, als nach seinen Reden richten muß; daß ein rasches Wort, in der Hitze der Leidenschaft ausgestoßen, für seinen moralischen Charakter wenig, eine überlegte kalte Handlung aber alles beweist: so werde ich wohl recht haben. Merope, die sich in der Ungewißheit, in welcher sie von dem Schicksale ihres Sohnes ist, dem bangsten Kummer überläßt, die immer das Schrecklichste besorgt, und in der Vorstellung, wie unglücklich ihr abwesender Sohn vielleicht sei, ihr Mitleid über alle Unglückliche erstreckt, ist das schöne Ideal einer Mutter. Merope, die in dem Augenblicke, da sie den Verlust des Gegenstandes ihrer Zärtlichkeit erfährt, von ihrem Schmerze betäubt dahin sinkt und plötzlich, sobald sie den Mörder in ihrer Gewalt hört, wieder aufspringt und tobt und wütet und die blutigste schrecklichste Rache an ihm zu vollziehen droht und wirklich vollziehen würde, wenn er sich eben unter ihren Händen befände, ist eben dieses Ideal nur in dem Stande einer gewaltsamen Handlung, in welchem es an Ausdruck und Kraft gewinnt, was es an Schönheit und Rührung verloren hat. Aber Merope, die sich zu dieser Rache Zeit nimmt, Anstalten dazu vorkehrt, Feierlichkeiten dazu anordnet und selbst die Henkerin sein, nicht töten, sondern martern, nicht strafen, sondern ihre Augen an der Strafe weiden will: ist das auch noch eine Mutter? Freilich wohl; aber eine Mutter, wie wir sie uns unter den Kannibalinnen denken; eine Mutter, wie es jede Bärin ist. — Diese Handlung der Merope gefalle, wem da will; mir sage er es nur nicht, daß sie ihm gefällt, wenn ich ihn nicht ebenso sehr verachten als verabscheuen soll.

Vielleicht dürfte der Herr von Voltaire auch dieses zu einem Fehler des Stoffes machen; vielleicht dürfte er sagen, Merope müsse ja wohl den Ägisth mit eigner Hand umbringen wollen, oder der ganze Coup de Théâtre, den Aristoteles so sehr anpreise[1]), der die empfindlichen Athenienser ehedem so sehr entzückt habe, falle weg. Aber der Herr von Voltaire würde sich wiederum irren und die willkürlichen Abweichungen des Maffei abermals für den Stoff selbst nehmen. Der Stoff

1) Vgl. St. 37, S. 250 ff.

erfordert zwar, daß Merope den Ägisth mit eigner Hand ermorden will, allein er erfordert nicht, daß sie es mit aller Überlegung thun muß. Und so scheint sie es auch bei dem Euripides nicht gethan zu haben, wenn wir anders die Fabel des Hyginus für den Auszug seines Stücks annehmen dürfen. Der Alte kömmt und sagt der Königin weinend, daß ihm ihr Sohn weggekommen; eben hatte sie gehört, daß ein Fremder angelangt sei, der sich rühme, ihn umgebracht zu haben, und daß dieser Fremde ruhig unter ihrem Dache schlafe; sie ergreift das erste das beste[2]), was ihr in die Hände fällt, eilt voller Wut nach dem Zimmer des Schlafenden, der Alte ihr nach, und die Erkennung geschieht in dem Augenblicke, da das Verbrechen geschehen sollte. Das war sehr simpel und natürlich, sehr rührend und menschlich! Die Athenienser zitterten für den Ägisth, ohne Meropen verabscheuen zu dürfen. Sie zitterten für Meropen selbst, die durch die gutartigste Übereilung Gefahr lief, die Mörderin ihres Sohnes zu werden. Maffei und Voltaire aber machen mich bloß für den Ägisth zittern; denn auf ihre Merope bin ich so ungehalten, daß ich es ihr fast gönnen möchte, sie vollführte den Streich. Möchte sie es doch haben! Kann sie sich Zeit zur Rache nehmen, so hätte sie sich auch Zeit zur Untersuchung nehmen sollen. Warum ist sie so eine blutdürstige Bestie? Er hat ihren Sohn umgebracht: gut; sie mache in der ersten Hitze mit dem Mörder, was sie will, ich verzeihe ihr, sie ist Mensch und Mutter; auch will ich gern mit ihr jammern und verzweifeln, wenn sie finden sollte, wie sehr sie ihre erste rasche Hitze zu verwünschen habe. Aber, Madame, einen jungen Menschen, der Sie kurz zuvor so sehr interessierte, an dem Sie so viel Merkmale der Aufrichtigkeit und Unschuld erkannten, weil man eine alte Rüstung bei ihm findet, die nur Ihr Sohn tragen sollte, als den Mörder ihres Sohnes an dem Grabmale seines Vaters mit eigner Hand abschlachten zu wollen, Leibwache und Priester dazu zu Hilfe zu nehmen — O pfui, Madame! Ich müßte mich sehr irren, oder Sie wären in Athen ausgepfiffen worden.

Daß die Unschicklichkeit, mit welcher Polyphont nach funfzehn Jahren die veraltete Merope zur Gemahlin verlangt, ebenso wenig ein Fehler des Stoffes ist, habe ich schon berührt[3]). Denn nach der Fabel des Hyginus hatte Polyphont Meropen

2) S. St. 36, A. 17.
3) Oben Stück 44, S. 288.

gleich nach der Ermordung des Kresphonts geheiratet, und es ist sehr glaublich, daß selbst Euripides diesen Umstand so angenommen hatte. Warum sollte er auch nicht? Eben die Gründe, mit welchen Eurikles beim Voltaire Meropen jetzt nach funfzehn Jahren bereden will, dem Tyrannen ihre Hand zu geben, hätten sie auch vor funfzehn Jahren dazu vermögen können. Es war sehr in der Denkungsart der alten griechischen Frauen, daß sie ihren Abscheu gegen die Mörder ihrer Männer überwanden und sie zu ihren zweiten Männern annahmen, wenn sie sahen, daß den Kindern ihrer ersten Ehe Vorteil daraus erwachsen könne. Ich erinnere mich etwas Ähnliches in dem griechischen Roman des Charitons[4]), den d'Orville[5]) herausgegeben, ehedem gelesen zu haben, wo eine Mutter das Kind selbst, welches sie noch unter ihrem Herzen trägt, auf eine sehr rührende Art darüber zum Richter nimmt. Ich glaube, die Stelle verdiente angeführt zu werden; aber ich habe das Buch nicht bei der Hand[6]). Genug, daß das, was dem Eurikles Voltaire selbst in den Mund legt, hinreichend gewesen wäre, die Aufführung seiner Merope zu rechtfertigen, wenn er sie als die Gemahlin des Polyphonts eingeführt hätte. Die kalten Scenen einer politischen Liebe wären dadurch weggefallen; und ich sehe mehr als einen

4) „**Chariton** aus Aphrodisias, Geheimschreiber des Rhetors Athenagoras", nennt sich der Verfasser eines griechischen Romans in acht Büchern, welcher sich nur in einem einzigen Florentiner Manuskript unter dem Titel „Von der Liebe des Chaereas und der Kallirrhoe" erhalten hat. Über die wahre Lebenszeit des Verfassers ist keine zuverlässige Nachricht auf uns gekommen; möglicherweise ist sogar sein Name und Titel erdichtet.

5) **Jacques Philippe d'Orville** (aus Amsterdam, 1696—1751) war ursprünglich Kaufmann, wandte sich dann dem Studium der alten Sprachen zu, machte weite Reisen und lebte von 1728 an in seiner Vaterstadt Amsterdam in unabhängiger Muße. Unter den zahlreichen antiquarischen Schätzen, die er aus Italien mitbrachte, befand sich auch eine Abschrift des erwähnten Florentiner Manuskriptes, welche ihm ein italienischer Gelehrter überlassen hatte. Diese gab er in Verbindung mit einem gelehrten Kommentare, sowie einer vorzüglichen, von dem großen Philologen Johann Jakob Reiske (aus Zörbig in Sachsen, 1716—1774) verfaßten lateinischen Übersetzung zum erstenmal in Druck, u. d. T. Charitonis Aphrodisiaca s. Amatoriarum narrationum de Chaerea et Callirrhoe lib. VIII. graece et latine cum animadversionibus, Amsterdam 1750, gr. 4°. Noch heute gilt deis Werk als eine Fundgrube grammatischer und antiquarischer Notizen, die von der großen Belesenheit und feinen Beobachtungsgabe des Verfassers ein ehrenvolles Zeugnis ablegen.

6) Dieselbe steht in der Orvilleschen Ausgabe I, p. 38.

Weg, wie das Interesse durch diesen Umstand selbst noch weit lebhafter, und die Situationen noch weit intriganter hätten werden können.

Doch Voltaire wollte durchaus auf dem Wege bleiben, den ihm Maffei gebahnt hatte, und weil es ihm gar nicht einmal einfiel, daß es einen bessern geben könne, daß dieser bessere eben der sei, der schon vor alters befahren worden, so begnügte er sich auf jenem ein paar Sandsteine aus dem Gleise zu räumen, über die er meint, daß sein Vorgänger fast umgeschmissen hätte. Würde er wohl sonst auch dieses von ihm beibehalten haben, daß Ägisth, unbekannt mit sich selbst, von ungefähr nach Messene geraten und daselbst durch kleine zweideutige Merkmale in den Verdacht kommen muß, daß er der Mörder seiner selbst sei? Bei dem Euripides kannte sich Ägisth vollkommen, kam in dem ausdrücklichen Vorsatze, sich zu rächen, nach Messene und gab sich selbst für den Mörder des Ägisth aus; nur daß er sich seiner Mutter nicht entdeckte, es sei aus Vorsicht oder aus Mißtrauen oder aus was sonst für Ursache, an der es ihm der Dichter gewiß nicht wird haben mangeln lassen. Ich habe zwar oben*) dem Maffei einige Gründe zu allen den Veränderungen, die er mit dem Plane des Euripides gemacht hat, von meinem eigenen geliehen. Aber ich bin weit entfernt, die Gründe für wichtig, und die Veränderungen für glücklich genug auszugeben. Vielmehr behaupte ich, daß jeder Tritt, den er aus den Fußtapfen des Griechen zu thun gewagt, ein Fehltritt geworden. Daß sich Ägisth nicht kennt, daß er von ungefähr nach Messene kömmt und per combinazione d'accidenti**) (wie Maffei es ausdrückt) für den Mörder des Ägisth gehalten wird, giebt nicht allein der ganzen Geschichte ein sehr verwirrtes, zweideutiges und romanenhaftes[7]) Ansehen, sondern schwächt auch das Interesse ungemein. Bei dem Euripides wußte es der Zuschauer von dem Ägisth selbst, daß er Ägisth sei, und je gewisser er es wußte, daß Merope ihren eignen Sohn umzubringen kommt, desto größer mußte notwendig das Schrecken[8]) sein, das ihn darüber befiel,

*) S. 288.
**) infolge einer Verkettung zufälliger Ereignisse.

7) St. 20, A. 13.
8) Neben dem Substantiv „der Schrecken" findet sich in gleicher Bedeutung der substantivierte Infinitiv des altertümlicheren und selteneren Verbums „schrecken (= dem gewöhnlichen „erschrecken").

desto quälender das Mitleid, welches er voraussah, falls Merope an der Vollziehung nicht zu rechter Zeit verhindert würde. Bei dem Maffei und Voltaire hingegen vermuten wir es nur, daß der vermeinte Mörder des Sohnes der Sohn wohl selbst sein könne, und unser größtes Schrecken ist auf den einzigen Augenblick verspart, in welchem es Schrecken zu sein aufhört. Das Schlimmste dabei ist noch dieses, daß die Gründe, die uns in dem jungen Fremdlinge den Sohn der Merope vermuten lassen, eben die Gründe sind, aus welchen es Merope selbst vermuten sollte, und daß wir ihn, besonders bei Voltairen, nicht in dem allergeringsten Stücke näher und zuverlässiger kennen, als sie ihn selbst kennen kann. Wir trauen also diesen Gründen entweder ebenso viel, als ihnen Merope traut, oder wir trauen ihnen mehr. Trauen wir ihnen ebenso viel, so halten wir den Jüngling mit ihr für einen Betrieger, und das Schicksal, das sie ihm zugedacht, kann uns nicht sehr rühren. Trauen wir ihnen mehr, so tadeln wir Meropen, daß sie nicht besser darauf merkt und sich von weit seichtern Gründen hinreißen läßt. Beides aber taugt nicht.

Achtundvierzigstes Stück.

Den 13. Oktober 1767.

Es ist wahr, unsere Überraschung ist größer, wenn wir es nicht eher mit völliger Gewißheit erfahren, daß Ägisth Ägisth ist, als bis es Merope selbst erfährt. Aber das armselige Vergnügen einer Überraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so viel er will; wir werden unser Teil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermutet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Anteil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.

Ich will über diesen Punkt den besten französischen Kunstrichter für mich sprechen lassen. „In den verwickelten Stücken", sagt Diderot[1]), „ist das Interesse mehr die Wirkung des Plans als der Reden; in den einfachen Stücken hingegen ist es mehr die

1) In seiner dramat. Dichtkunst, hinter dem „Hausvater" S. 327 in der von Lessing 1760 angefertigten deutschen Übersetzung [ed. Amsterdam 1759 tom. II, p. 249 sq.]. Über Diderot s. St. 14, A. 2.

Wirkung der Reden als des Plans. Allein worauf muß sich das Interesse beziehen? Auf die Personen? Oder auf die Zuschauer? Die Zuschauer sind nichts als Zeugen, von welchen man nichts weiß. Folglich sind es die Personen, die man vor Augen haben muß. Ohnstreitig! Diese lasse man den Knoten schürzen, ohne daß sie es wissen; für diese sei alles undurchdringlich; diese bringe man, ohne daß sie es merken, der Auflösung immer näher und näher. Sind diese nur in Bewegung, so werden wir Zuschauer den nämlichen Bewegungen schon auch nachgeben, sie schon auch empfinden müssen. — Weit gefehlt, daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dächte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Scene verraten würde, und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge. — Für den Zuschauer muß alles klar sein. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles was vorgeht, alles was vorgegangen ist; und es giebt hundert Augenblicke, wo man nichts Besseres thun kann, als daß man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll. — O ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst, und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie baut, und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt! — Meine Gedanken mögen so parador scheinen, als sie wollen: soviel weiß ich gewiß, daß für eine Gelegenheit, wo es nützlich ist, dem Zuschauer einen wichtigen Vorfall solange zu verhehlen, bis er sich eräugnet[2]), es immer zehn und mehrere giebt, wo das Interesse gerade das Gegenteil erfordert. — Der Dichter bewerkstelligt durch sein Geheimnis eine kurze Überraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns stürzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte! — Wer in einem Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdenn mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenzieht und lange Zeit darüber verweilt? — Meinetwegen mögen die Personen alle einander nicht kennen, wenn sie nur der Zu-

2) s. St. 37, A. 12.

schauer alle kennt. — Ja, ich wollte fast behaupten, daß der Stoff, bei welchem die Verschweigungen notwendig sind, ein undankbarer Stoff ist, daß der Plan, in welchem man seine Zuflucht zu ihnen nimmt, nicht so gut ist, als der, in welchem man sie hätte entübrigen[3]) können. Sie werden nie zu etwas Starkem Anlaß geben. Immer werden wir uns mit Vorbereitungen beschäftigen müssen, die entweder allzu dunkel oder allzu deutlich sind. Das ganze Gedicht wird ein Zusammenhang von kleinen Kunstgriffen werden, durch die man weiter nichts als eine kurze Überraschung hervorzubringen vermag. Ist hingegen alles, was die Personen angeht, bekannt, so sehe ich in dieser Voraussetzung die Quelle der allerheftigsten Bewegungen. — Warum haben gewisse Monologen[4]) eine so große Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person vertrauen, und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllt. — Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessieren als die Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zuschauer verdoppeln, wenn er Licht[5]) genug hat und es fühlt, daß Handlung und Reden ganz anders sein würden, wenn sich die Personen kennten. Alsdenn nur werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie thun oder thun wollen, vergleichen kann."

Dieses auf den Ägisth angewendet, ist es klar, für welchen von beiden Planen[6]) sich Diderot erklären würde: ob für den alten des Euripides, wo die Zuschauer gleich vom Anfange den Ägisth ebensogut kennen, als er sich selbst; oder für den neuern des Maffei, den Voltaire so blindlings angenommen, wo Ägisth sich und den Zuschauern ein Rätsel ist und dadurch das ganze Stück „zu einem Zusammenhange von kleinen Kunstgriffen" macht, die weiter nichts als eine kurze Überraschung hervorbringen.

3) Lessing gebraucht mehrfach (bei Grimm, Deutsch. Wörterb. s. v. werden von ihm drei Stellen aufgezählt, darunter die unsrige nicht) wie auch andere Schriftsteller des 18. Jahrh., z. B. Kant, Wieland und Voß, entübrigen für das gewöhnlichere „erübrigen".

4) Über Monolog als Femininum s. St. 16, Anm. 11; auch die schwache Pluralform ist ungewöhnlich, bei Lessing aber in Fremdwörtern mehrmals, z. B. Moralen St. 2, Prologen i. ds. St. nächste Seite.

5) d. h. Einsicht (Diderot setzt: s'il est assez instruit).

6) Vgl. St. 18, Anm.

Diderot hat auch nicht ganz unrecht, seine Gedanken über die Entbehrlichkeit und Geringfügigkeit aller ungewissen Erwartungen und plötzlichen Überraschungen, die sich auf den Zuschauer beziehen, für ebenso neu als gegründet auszugeben. Sie sind neu in Ansehung ihrer Abstraktion, aber sehr alt in Ansehung der Muster, aus welchen sie abstrahiert worden. Sie sind neu in Betrachtung, daß seine Vorgänger nur immer auf das Gegenteil gedrungen; aber unter diese Vorgänger gehört weder Aristoteles noch Horaz, welchen durchaus nichts entfahren ist, was ihre Ausleger und Nachfolger in ihrer Prädilektion[7]) für dieses Gegenteil hätte bestärken können, dessen gute Wirkung sie weder den meisten noch den besten Stücken der Alten abgesehen hatten.

Unter diesen war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie führen wollte. Ja, ich wäre sehr geneigt, aus diesem Gesichtspunkte die Verteidigung seiner Prologen[8]) zu übernehmen, die den neuern Kriticis so sehr mißfallen[9]). „Nicht genug", sagt Hedelin[10]), „daß er meistenteils alles, was vor der Handlung des Stücks vorhergegangen, durch eine von seinen Hauptpersonen den Zuhörern geradezu erzählen läßt, um ihnen auf diese Weise das Folgende verständlich zu machen; er nimmt auch wohl öfters einen Gott dazu, von dem wir annehmen müssen, daß er alles weiß, und durch den er nicht allein was geschehen ist, sondern auch alles, was noch geschehen soll, uns kund macht. Wir erfahren sonach gleich anfangs die Entwicklung und die ganze Katastrophe und sehen jeden Zufall schon von weiten[11]) kommen. Dieses aber ist ein sehr merklicher Fehler, welcher der Ungewißheit und Erwartung, die auf dem Theater beständig herrschen sollen, gänzlich zuwider ist und alle Annehmlichkeiten des Stückes vernichtet, die fast einzig und allein auf der Neuheit und Überraschung beruhen." Nein: der tragischste

7) ein nicht gerade gebräuchliches Fremdwort (a. d. Lat.), d. i. „Vorliebe"; in gleichem Sinne steht es St. 103/104, 5. Abschn.

8) Über den schwachen Plural s. oben A. 4.

9) Vgl. St. 49, Anm. 3.

10) in seiner Pratique du Théâtre liv. III, chap. 1.

11) Das mit dem Dativ des Plurals gebildete lokale Adverbium von weiten ist jetzt ungebräuchlicher als das mit dem Dativ des Singulars zusammengesetzte von weitem (s. Weigand, Deutsch. Wörterb. s. v.).

von allen tragischen Dichtern[12]) dachte so geringschätzig von seiner Kunst nicht; er wußte, daß sie einer weit höhern Vollkommenheit fähig wäre und daß die Ergetzung einer kindischen Neugierde das Geringste sei, worauf sie Anspruch mache. Er ließ seine Zuhörer also ohne Bedenken von der bevorstehenden Handlung ebensoviel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte, und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte. Folglich müßte den Kunstrichtern hier eigentlich weiter nichts anstößig sein, als nur dieses, daß er uns die nötige Kenntnis des Vergangenen und des Zukünftigen nicht durch einen feineren Kunstgriff beizubringen gesucht; daß er ein höheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Anteil nimmt, dazu gebraucht, und daß er dieses höhere Wesen sich geradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde. Wenn sie aber ihren Tadel sodann bloß hierauf einschränkten, was wäre denn ihr Tadel? Ist uns das Nützliche und Notwendige niemals willkommen, als wenn es uns verstohlener Weise zugeschanzt wird? Giebt es nicht Dinge, besonders in der Zukunft, die durchaus niemand anders als ein Gott wissen kann? Und wenn das Interesse auf solchen Dingen beruht, ist es nicht besser, daß wir sie durch die Dazwischenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht? Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau voneinander ab als möglich, aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und eben demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat. Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbaut, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Tieren? —

12) So nennt Aristoteles (Dichtkunst Kap. 13) den Euripides. Vgl. indessen St. 49, A. 5.

Neunundvierzigstes Stück.

Den 16. Oktober 1767.

Mit einem Worte, wo die Tadler des Euripides nichts als den Dichter zu sehen glauben, der sich aus Unvermögen oder aus Gemächlichkeit oder aus beiden Ursachen seine Arbeit so leicht machte als möglich, wo sie die dramatische Kunst in ihrer Wiege zu finden vermeinen: da glaube ich diese in ihrer Vollkommenheit zu sehen und bewundere in jenem den Meister, der im Grunde ebenso regelmäßig ist, als sie ihn zu sein verlangen, und es nur dadurch weniger zu sein scheint, weil er seinen Stücken eine Schönheit mehr erteilen wollen, von der sie keinen Begriff haben.

Denn es ist klar, daß alle die Stücke, deren Prologe ihnen so viel Ärgernis machen, auch ohne diese Prologe vollkommen ganz und vollkommen verständlich sind. Streicht z. E. vor dem Jon[1]) den Prolog des Merkurs, vor der Hekuba[2]) den Prolog des Polydors weg, laßt jenen sogleich mit der Morgenandacht des Jon und diese mit den Klagen der Hekuba anfangen: sind beide darum im geringsten verstümmelt? Woher würdet ihr, was ihr weggestrichen habt, vermissen, wenn es gar nicht da wäre?

1) einer nicht lange nach 427 v. Chr. von Euripides gedichteten Tragödie. **Inhalt**: Jon, ein Sohn des Apollo und der Kreusa, der Tochter des athenischen Königs Erechtheus, wurde auf Apollos Geheiß von der Pythia in Delphi als Tempeldiener erzogen. Als solcher spricht er gleich am Anfange des Stückes ein Morgengebet. Apollo hat den Knaben für einen Sohn des mit der Kreusa in kinderloser Ehe lebenden Xuthos erklärt. In dem Verlaufe des ziemlich verwickelten Stückes sucht Kreusa ihren eigenen, aber ihr unbekannten Sohn Jon mit ihrem, wie sie glaubt, treulosen Gemahle umzubringen, desgleichen Jon seine ihm unbekannte Mutter. Auf dieser doppelten Gefahr und der rechtzeitigen Erkennung beruht das Interesse des Stückes.

2) einem der schwächsten Stücke des Euripides, wahrscheinlich 428 zum erstenmal aufgeführt. Hekuba, die unglückliche Gemahlin des Königs Priamus von Troja, verliert an einem Tage zwei Kinder: die Tochter Polyxena wird auf dem Grabmale des Achilles zur Sühne geopfert, und ihr einziger letzter Sohn Polydor ist von dem treulosen und habsüchtigen Gastfreunde und Erzieher, dem Thracierkönige Polymnestor, ermordet worden. Der Schatten des Gemordeten spricht den Prolog zu dem Stücke, dessen **Inhalt** im wesentlichen nur die Ausführung des im Prologe Vorausgesagten ist: Hekubas Klage um Polyxena und die Rache an Polymnestor. — Über den „Jon" und den Prolog zum Jon spricht sich Lessing noch einmal aus, s. Philolog. Nachlaß I, Anmerkungen über alte Schriftsteller, Euripides (L.-M. XI, 2, S. 339—342).

Behält nicht alles den nämlichen Gang, den nämlichen Zusammenhang? Bekennt sogar, daß die Stücke, nach eurer Art zu denken, desto schöner sein würden, wenn wir aus den Prologen nicht wüßten, daß der Jon, welchen Kreusa will vergiften lassen, der Sohn dieser Kreusa ist; daß die Kreusa, welche Jon von dem Altar zu einem schmählichen Tode reißen will, die Mutter dieses Jon ist; wenn wir nicht wüßten, daß an eben dem Tage, da Hekuba ihre Tochter zum Opfer hingeben muß, die alte unglückliche Frau auch den Tod ihres letzten einzigen Sohnes erfahren solle. Denn alles dieses würde die trefflichsten Überraschungen geben, und diese Überraschungen würden noch dazu vorbereitet genug sein, ohne daß ihr sagen könntet, sie brächen auf einmal gleich einem Blitze aus der hellesten Wolke hervor; sie erfolgten nicht, sondern sie entstünden; man wolle euch nicht auf einmal etwas entdecken, sondern etwas aufheften. Und gleichwohl zankt ihr noch mit dem Dichter? Gleichwohl werft ihr ihm noch Mangel der Kunst vor? Vergebt ihm doch immer einen Fehler, der mit einem einzigen Striche der Feder gut zu machen ist. Einen wollüstigen Schößling schneidet der Gärtner in der Stille ab, ohne auf den gesunden Baum zu schelten, der ihn getrieben hat. Wollt ihr aber einen Augenblick annehmen, — es ist wahr, es heißt sehr viel annehmen, — daß Euripides vielleicht ebensoviel Einsicht, ebensoviel Geschmack könne gehabt haben als ihr, und es wundert euch um soviel mehr, wie er bei dieser großen Einsicht, bei diesem feinen Geschmacke dennoch einen so groben Fehler begehen können, so tretet zu mir her und betrachtet, was ihr Fehler nennt, aus meinem Standorte. Euripides sah es so gut als wir, daß z. E. sein Jon ohne den Prolog bestehen könne, daß er ohne denselben ein Stück sei, welches die Ungewißheit und Erwartung des Zuschauers bis an das Ende unterhalte; aber eben an dieser Ungewißheit und Erwartung war ihm nichts gelegen. Denn erfuhr es der Zuschauer erst in dem fünften Akte, daß Jon der Sohn der Kreusa sei, so ist es für ihn nicht ihr Sohn, sondern ein Fremder, ein Feind, den sie in dem dritten Akte aus dem Wege räumen will; so ist es für ihn nicht die Mutter des Jon, an welcher sich Jon in dem vierten Akte rächen will, sondern bloß die Meuchelmörderin. Wo sollten aber alsdenn Schrecken und Mitleid herkommen? Die bloße Vermutung, die sich etwa aus übereintreffenden Umständen hätte ziehen lassen, daß Jon und Kreusa einander

wohl näher angehen könnten, als sie meinen, würde dazu nicht hinreichend gewesen sein. Diese Vermutung mußte zur Gewißheit werden, und wenn der Zuhörer diese Gewißheit nur von außen erhalten konnte, wenn es nicht möglich war, daß er sie einer von den handelnden Personen selbst zu danken haben konnte: war es nicht immer besser, daß der Dichter sie ihm auf die einzige mögliche Weise erteilte als gar nicht? Sagt von dieser Weise, was ihr wollt: genug, sie hat ihn sein Ziel erreichen helfen; seine Tragödie ist dadurch, was eine Tragödie sein soll, und wenn ihr noch unwillig seid, daß er die Form dem Wesen nachgesetzt hat, so versorge euch eure gelehrte Kritik mit nichts als Stücken, wo das Wesen der Form aufgeopfert ist, und ihr seid belohnt[3])! Immerhin gefalle euch Whiteheads

3) Lessing tritt hier als Verteidiger des Prologs auf, den er sogar als einen Fortschritt in der Kunst bezeichnet, ein Gedanke, welchen Bernhardy in seinem „Grundriß der griechischen Litteratur (II, 2[2], S. 394) einen geistreichen und kühnen Einfall nennt. Faßt man den historischen Verlauf ins Auge, so ergiebt sich wohl folgendes als sicher: Als das Drama sich aus den Chorliedern herausbildete, indem Thespis den ersten Schauspieler erfand, war es nötig, in epischer Weise die Zuschauer in den Zusammenhang der Begebenheiten zu setzen und den Verlauf der Handlung, welcher in den breit ausgesponnenen Chorliedern meist der Übersichtlichkeit entbehrte, scharf markiert an den Anfang zu stellen. Je mehr sich aber die dramatische Kunst entwickelte, desto kunstvoller gestaltete sich auch die Exposition. Äschylus' Name bezeichnet den nächsten Fortschritt. Wie er den zweiten Schauspieler hinzufügte, so verschwindet auch bei ihm jener epische Prolog immer mehr, so daß er in den meisten Stücken in den dramatischen Verlauf der Handlung mit aufgenommen ist, in einzelnen Tragödien ganz fehlt Das Begonnene in vollendeter Weise durchgeführt zu haben, ist das Verdienst des Sophokles. Was in seinen Schöpfungen noch an den Prolog erinnert, ist eine kunstvolle Exposition der Handlung, wie sie jedem Drama nötig ist, und welche in der Technik des modernen Dramas dem ersten Akte zufällt. Wenn nun Euripides den Prolog wieder oder eigentlich als einen scheinbar berechtigten Teil des Dramas erst neu einführt, ein Vorgang, welchen allerdings Aristoteles in seiner Dichtkunst (Kap. 12 § 1 u. 2) durch die Theorie stützt, so muß nach dem Vorausgeschickten dies doch nur als ein Rückschritt gelten. Erklären kann man dies wohl, auch den Dichter entschuldigen, welcher den Anforderungen seines Publikums nachgeben mußte (ein Sophokles freilich that dies nicht, und man erkannte ihm auch noch damals den tragischen Lorbeer oft zu!), aber rechtfertigen (wie es bedauerlicherweise auch Wieland im Neu. Att. Museum, 2. Bd., 1800, S. 7 that) oder gar loben darf man es nicht, besonders da Euripides dies meist in einer einförmigen Weise that, die schon der Lustspieldichter Aristophanes, der schärfste Tadler Euripideischer Kunst im Altertume, streng rügte („Frösche", V. 1196 ff.).

Kreusa[4]), wo euch kein Gott etwas voraussagt, wo ihr alles von einem alten plauderhaften Vertrauten erfahrt, den eine verschlagene Zigeunerin ausfragt, immerhin gefalle sie euch besser als des Euripides Jon, und ich werde euch nie beneiden!

Wenn Aristoteles den Euripides den tragischsten von allen tragischen Dichtern nennt[5]), so sah er nicht bloß darauf, daß die meisten seiner Stücke eine unglückliche Katastrophe haben; ob ich schon weiß, daß viele den Stagiriten[6]) so verstehen. Denn das Kunststück wäre ihm ja wohl bald abgelernt, und der Stümper, der brav würgen und morden und keine von seinen Personen gesund oder lebendig von der Bühne kommen ließe, würde sich ebenso tragisch dünken dürfen als Euripides. Aristoteles hatte unstreitig mehrere Eigenschaften im Sinne, welchen zufolge er ihm diesen Charakter erteilte; und ohne Zweifel, daß die eben berührte mit dazu gehörte, vermöge der er nämlich den Zuschauern alle das Unglück, welches seine Personen überraschen sollte, lange vorher zeigte, um die Zuschauer auch dann schon mit Mitleiden für die Personen einzunehmen, wenn diese Per-

---

4) **William Whitehead** (aus Cambridge, 1715—1785) ist ein Dramatiker von geringer Bedeutung. Seine Kreusa, Queen of Athens (Plays and Poems by William Whitehead, London, Dodsley 1774, vol. I, p. 103—203), ein Trauerspiel in fünf Akten, aufgeführt zum erstenmal am 20. April 1754, ist ein Tendenzstück, das in dem blinden Zutrauen der Griechen zu der Untrüglichkeit der von den Priestern geleiteten Orakel nur den Aberglauben der Zeit verspottet. — Im Gegensatze zu den Stücken des Euripides, namentlich dem Jon, welcher noch in verhältnismäßig klarer und übersichtlicher Weise denselben Stoff behandelt, enthält Whiteheads Kreusa eine höchst verschlungene, schwer übersehbare und erst gegen Schluß durchsichtige Intrigue. Der alte Phorbas, der Bote und „Vertraute“ der Königin, wird von der „Pythia“ gründlich ausgeforscht, ehe diese sich dazu versteht, den Schleier der Zukunft zu lüften.

5) Aristoteles über die Dichtkunst Kap. 13 § 6. Das Urteil des Aristoteles, welches nach seinem Wortlaute besagt, daß es dem unglücklichen Ausgange der Euripideischen Stücke allein zuzuschreiben sei, wenn die Zuschauer bei guter Aufführung derselben am stärksten in Furcht und Mitleid versetzt wurden, kann nur mit einer gewissen Einschränkung Anspruch auf Richtigkeit erheben, denn auch bei Äschylus und Sophokles ist ein unglücklicher Ausgang durchaus nicht ungewöhnlich. Man hat daher in neuerer Zeit die Stelle so zu erklären gesucht, als ob Aristoteles den Euripides nur in Vergleich zu den jüngeren Tragikern seiner Zeit gestellt habe.

6) d. i. Aristoteles, der zu Stagira in Macedonien (384 v. Chr.) geboren war.

sonen selbst sich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen. — Sokrates war der Lehrer und Freund des Euripides; und wie mancher dürfte der Meinung sein, daß der Dichter dieser Freundschaft des Philosophen weiter nichts zu danken habe als den Reichtum von schönen Sittensprüchen, den er so verschwenderisch in seinen Stücken ausstreut[7]). Ich denke, daß er ihr weit mehr schuldig war; er hätte ohne sie ebenso spruchreich sein können; aber vielleicht würde er ohne sie nicht so tragisch geworden sein. Schöne Sentenzen und Moralen sind überhaupt gerade das, was wir von einem Philosophen wie Sokrates am seltensten hören; sein Lebenswandel ist die einzige Moral, die er predigt. Aber den Menschen und uns selbst kennen, auf unsere Empfindungen aufmerksam sein, in allen die ebensten und kürzesten Wege der Natur ausforschen und lieben, jedes Ding nach seiner Absicht beurteilen: das ist es, was wir in seinem Umgange lernen, das ist es, was Euripides von dem Sokrates lernte, und was ihn zu dem ersten in seiner Kunst machte. Glücklich der Dichter, der so einen Freund hat, — und ihn alle Tage, alle Stunden zu Rate ziehen kann! —

Auch Voltaire scheint es empfunden zu haben, daß es gut sein würde, wenn er uns mit dem Sohne der Merope gleich anfangs bekannt machte, wenn er uns mit der Überzeugung, daß der liebenswürdige unglückliche Jüngling, den Merope erst in Schutz nimmt, und den sie bald darauf als den Mörder ihres

7) Gerade dieser Reichtum an Sentenzen in Verbindung mit dem vertrauten Verkehre, der zwischen dem Dichter und Sokrates bestand, wurde bereits im Altertume von den Komikern in der Weise gedeutet, daß Sokrates dem Euripides bei Abfassung seiner Tragödien geholfen habe (vgl. Athenäus IV, 134 C, Diogenes Laertius II, 18). Es sind dies jedoch nichts weiter als Erdichtungen. Übrigens beschränkten sich des Euripides philosophische Studien nicht bloß auf den Umgang mit Sokrates, sondern bereits vorher hatte er mit Eifer und Liebe die neuen Lehren der Moral und Physik, wie sie damals durch die Sophisten und auch durch Anaxagoras (aus Klazomenä in Kleinasien, um 500—430 v. Chr.) vorgetragen wurden, in sich aufgenommen. Ihnen dankte er wohl in nicht geringerem Maße das, was Lessing oben als die Folge lediglich des Sokratischen Einflusses hinstellt, hier wie auch im „Philol. Nachlasse“, L.-M. XI, 2, S. 339 f., allerdings nicht lobend: „daß Euripides zur Unzeit moralisiert, ist bekannt genug, und das will ich ihm als einem Freunde des Sokrates vergeben.“ Seit Valckenaer hat man wiederholentlich, und nicht ohne Erfolg versucht, die unverkennbaren Spuren der Anaxagoreischen Lehren aus den hinterlassenen Stücken des Euripides zusammenzustellen.

Ägisths hinrichten will, der nämliche Ägisth sei, sofort könne aussetzen[8]) lassen. Aber der Jüngling kennt sich selbst nicht; auch ist sonst niemand da, der ihn besser kennte, und durch den wir ihn könnten kennen lernen. Was thut also der Dichter? Wie fängt er es an, daß wir es gewiß wissen, Merope erhebe den Dolch gegen ihren eigenen Sohn, noch ehe es ihr der alte Narbas zuruft? — O, das fängt er sehr sinnreich an! Auf so einen Kunstgriff konnte sich nur ein Voltaire besinnen! — Er läßt, sobald der unbekannte Jüngling auftritt, über das erste, was er sagt, mit großen, schönen, leserlichen Buchstaben den ganzen, vollen Namen Ägisth setzen, und so weiter über jede seiner folgenden Reden. Nun wissen wir es: Merope hat in dem Vorhergehenden ihren Sohn schon mehr wie einmal bei diesem Namen genannt, und wenn sie das auch nicht gethan hätte, so dürften wir ja nur das vorgedruckte Verzeichnis der Personen nachsehen, da steht es lang und breit! Freilich ist es ein wenig lächerlich, wenn die Person, über deren Reden wir nun schon zehnmal den Namen Ägisth gelesen haben, auf die Frage:

— — — Narbas vous est connu?
Le nom d'Egisthe au moins jusqu'à vous est venu?
Quel était votre état, votre rang, votre père*)?

antwortet:

Mon père est un vieillard accablé de misère;
Policlète est son nom: mais Egisthe, Narbas,
Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas**).

Freilich ist es sehr sonderbar, daß wir von diesem Ägisth, der nicht Ägisth heißt, auch keinen andern Namen hören; daß, da er der Königin antwortet, sein Vater heiße Polyklet, er nicht auch hinzusetzt, er heiße so und so. Denn einen Namen muß er doch haben, und den hätte der Herr von Voltaire ja wohl schon mit erfinden können, da er soviel erfunden hat[9])! Leser,

*) — — — War Narbas Dir bekannt?
Ägisth hat man Dir doch wenigstens genannt?
Was war Dein Stand? Dein Thun? Von wem bist Du gezeugt?

**) Mein Vater ist ein Greis, den Not und Armut beugt,
Sein Name Polyklet. Doch die, wovon man spricht,
So Narbas als Ägisth, die, Fürstin, kenn' ich nicht.
(Akt II, Sc. 2.)

8) aussetzen bedeutet hier wohl „versehen, ausrüsten" (vgl. Grimm, D. W. Bd. I, S. 971. 7).

9) Anspielung auf die verschiedenen Namen, welche Voltaire oder vielmehr Arouet sich selbst beigelegt hat. Vgl. St. 23, A. 17; St. 12, A. 7; St. 41, A. 6; St. 46, A. 9.

die den Rummel[10]) einer Tragödie nicht recht gut verstehen, können leicht darüber irre werden. Sie lesen, daß hier ein Bursche gebracht wird, der auf der Landstraße einen Mord begangen hat; dieser Bursche, sehen sie, heißt Ägisth, aber er sagt, er heiße nicht so, und sagt doch auch nicht, wie er heiße: o, mit dem Burschen, schließen sie, ist es nicht richtig; das ist ein abgefäumter[11]) Straßenräuber, so jung er ist, so unschuldig er sich stellt. So, sage ich, sind unerfahrene Leser zu denken in Gefahr, und doch glaube ich in allem Ernste, daß es für die erfahrenen Leser besser ist, auch so, gleich anfangs zu erfahren, wer der unbekannte Jüngling ist, als gar nicht. Nur daß man mir nicht sage, daß diese Art, sie davon zu unterrichten, im geringsten künstlicher und feiner sei als ein Prolog im Geschmacke des Euripides! —

Funfzigstes Stück.

Den 20. Oktober 1767.

Bei dem Maffei hat der Jüngling seine zwei Namen, wie es sich gehört; Ägisth heißt er, als der Sohn des Polydor, und Kresphont, als der Sohn der Merope. In dem Verzeichnisse der handelnden Personen wird er auch nur unter jenem eingeführt, und Becelli[1]) rechnet es seiner Ausgabe des Stücks als kein geringes Verdienst an, daß dieses Verzeichnis den wahren Stand des Ägisth nicht voraus verrate. Das ist, die Italiener sind von den Überraschungen noch größere Liebhaber als die Franzosen. —

Aber noch immer Merope! — Wahrlich, ich bedauere meine Leser, die sich an diesem Blatte eine theatralische Zeitung versprochen haben, so mancherlei und bunt, so unterhaltend und schnurrig, als eine theatralische Zeitung nur sein kann. Anstatt

10) volkstümlicher, dem Piquetspiel (Rummel [frz. ronfle] bedeutet die höchste Zahl gleichfarbiger Karten) entlehnter Ausdruck zur Bezeichnung handwerksmäßiger Routine.

11) abgefäumt, jetzt „abgefeimt“, von Faum d. i. Schaum, also „raffiniert“, „in schlimmen Streichen gewandt“.

1) **Giulio Cesare Becelli** (aus Verona, 1683—1750), ursprünglich Jesuit, schied 1710 aus diesem Orden aus und lebte von da an lediglich dem Jugendunterrichte und litterarhistorischen Studien. Eine Frucht der letzteren war die Ausgabe der Merope, welche er Verona 1736 bei Alb. Tumermanni erscheinen ließ. Nach Becellis Vorgange haben auch andere die oben erwähnte Veränderung im Personenverzeichnisse vorgenommen, ohne jedoch bei Maffei selbst Billigung zu finden.

des Inhalts der hier gangbaren Stücke, in kleine lustige oder rührende Romane gebracht; anstatt beiläufiger Lebensbeschreibungen drolliger, sonderbarer, närrischer Geschöpfe, wie die doch wohl sein müssen, die sich mit Komödienschreiben abgeben; anstatt kurzweiliger, auch wohl ein wenig skandalöser Anekdoten von Schauspielern und besonders Schauspielerinnen; anstatt aller dieser artigen Sächelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte, trockene Kritiken über alte bekannte Stücke; schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte und nicht sein sollte; mitunter wohl gar Erklärungen des Aristoteles. Und das sollen sie lesen? Wie gesagt, ich bedaure sie; sie sind gewaltig angeführt! — Doch im Vertrauen: besser, daß sie es sind, als ich. Und ich würde es sehr sein, wenn ich mir ihre Erwartungen zum Gesetze machen müßte. Nicht daß ihre Erwartungen sehr schwer zu erfüllen wären; wirklich nicht; ich würde sie vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Absichten nur besser vertragen wollten.

Über die Merope indes muß ich freilich einmal wegzukommen suchen. — Ich wollte eigentlich nur erweisen, daß die Merope des Voltaire im Grunde nichts als die Merope des Maffei sei; und ich meine, dieses habe ich erwiesen. Nicht ebenderselbe Stoff, sagt Aristoteles[2]), sondern ebendieselbe Verwicklung und Auflösung machen, daß zwei oder mehrere Stücke für ebendieselben Stücke zu halten sind. Also, nicht weil Voltaire mit dem Maffei einerlei Geschichte behandelt hat, sondern weil er sie mit ihm auf ebendieselbe Art behandelt hat, ist er hier für weiter nichts als für den Übersetzer und Nachahmer desselben zu erklären. Maffei hat die Merope des Euripides nicht bloß wieder hergestellt, er hat eine eigene Merope gemacht, denn er gieng völlig von dem Plane des Euripides ab; und in dem Vorsatze, ein Stück ohne Galanterie zu machen, in welchem das ganze Interesse bloß aus der mütterlichen Zärtlichkeit entspringe, schuf er die ganze Fabel um; gut oder übel, das ist hier die Frage nicht; genug, er schuf sie doch um. Voltaire aber entlehnte von Maffei die ganze so umgeschaffene Fabel; er entlehnte von ihm, daß Merope mit dem Poly-

2) Aristoteles über die Dichtkunst Kap. 18, § 1. Susemihl übersetzt: „Es gebührt sich wohl eben nicht, eine Tragödie gegenüber einer anderen als verschieden oder gleichartig darnach zu bezeichnen, ob beide denselben oder einen verschiedenen Stoff behandeln, sondern eine Gleichartigkeit besteht unter denjenigen Tragödien, deren Schürzung und Lösung die nämliche ist."

phont nicht vermählt ist; er entlehnte von ihm die politischen Ursachen, aus welchen der Tyrann nun erst nach funfzehn Jahren auf diese Vermählung dringen zu müssen glaubt; er entlehnte von ihm, daß der Sohn der Merope sich selbst nicht kennt; er entlehnte von ihm, wie und warum dieser von seinem vermeinten Vater entkömmt; er entlehnte von ihm den Vorfall, der den Ägisth als einen Mörder nach Messene bringt; er entlehnte von ihm die Mißdeutung, durch die er für den Mörder seiner selbst gehalten wird; er entlehnte von ihm die dunkeln Regungen der mütterlichen Liebe, wenn Merope den Ägisth zum erstenmale erblickt; er entlehnte von ihm den Vorwand, warum Ägisth vor Meropens Augen, von ihren eigenen Händen sterben soll, die Entdeckung seiner Mitschuldigen: mit einem Worte, Voltaire entlehnte vom Maffei die ganze Verwicklung. Und hat er nicht auch die ganze Auflösung von ihm entlehnt, indem er das Opfer, bei welchem Polyphont umgebracht werden sollte, von ihm mit der Handlung verbinden lernte? Maffei machte es zu einer hochzeitlichen Feier, und vielleicht, daß er bloß darum seinen Tyrannen jetzt erst auf die Verbindung mit Meropen fallen ließ, um dieses Opfer desto natürlicher anzubringen. Was Maffei erfand, that Voltaire nach.

Es ist wahr, Voltaire gab verschiedenen von den Umständen, die er vom Maffei entlehnte, eine andere Wendung. Z. E. Anstatt daß beim Maffei Polyphont bereits funfzehn Jahre regiert hat, läßt er die Unruhen in Messene ganzer funfzehn Jahre dauern und den Staat solange in der unwahrscheinlichsten Anarchie verharren. Anstatt daß, beim Maffei, Ägisth von einem Räuber auf der Straße angefallen wird, läßt er ihn in einem Tempel des Herkules von zwei Unbekannten überfallen werden, die es ihm übel nehmen, daß er den Herkules für die Herakliden, den Gott des Tempels für die Nachkommen desselben anfleht. Anstatt daß beim Maffei Ägisth durch einen Ring in Verdacht gerät, läßt Voltaire diesen Verdacht durch eine Rüstung entstehen u. s. w. Aber alle diese Veränderungen betreffen die unerheblichsten Kleinigkeiten, die fast alle außer dem Stücke sind und auf die Ökonomie des Stückes selbst keinen Einfluß haben. Und doch wollte ich sie Voltairen noch gern als Äußerungen seines schöpferischen Genies anrechnen, wenn ich nur fände, daß er das, was er ändern zu müssen vermeinte, in allen seinen Folgen zu ändern verstanden hätte. Ich will mich an dem mittelsten von den

angeführten Beispielen erklären. Maffei läßt seinen Ägisth von einem Räuber angefallen werden, der den Augenblick abpaßt, da er sich mit ihm auf dem Wege allein sieht, ohnfern einer Brücke über die Pamise[3]; Ägisth erlegt den Räuber und wirft den Körper in den Fluß, aus Furcht, wenn der Körper auf der Straße gefunden würde, daß man den Mörder verfolgen und ihn dafür erkennen dürfte. Ein Räuber, dachte Voltaire, der einem Prinzen den Rock ausziehen und den Beutel nehmen will, ist für mein feines, edles Parterr ein viel zu niedriges Bild; besser, aus diesem Räuber einen Mißvergnügten gemacht, der dem Ägisth als einem Anhänger der Herakliden zu Leibe will. Und warum nur einen? Lieber zwei; so ist die Heldenthat des Ägisths desto größer, und der, welcher von diesen Zweien entrinnt, wenn er zu dem ältern gemacht wird, kann hernach für den Narbas genommen werden. Recht gut, mein lieber Johann Ballhorn[4]; aber nun weiter. Wenn Ägisth den einen von diesen Mißvergnügten erlegt hat, was thut er alsdenn? Er trägt den toten Körper auch ins Wasser. Auch? Aber wie denn? warum denn? Von der leeren Landstraße in den nahen Fluß, das ist ganz begreiflich; aber aus dem Tempel in den Fluß, dieses auch? War denn außer ihnen niemand in diesem Tempel? Es sei so; auch ist das die größte Ungereimtheit noch nicht. Das Wie ließe sich noch denken, aber das Warum gar nicht. Maffeis Ägisth trägt den Körper in den Fluß, weil er sonst verfolgt und erkannt zu werden fürchtet; weil er glaubt, wenn der Körper beiseite geschafft sei, daß sodann nichts seine That verraten könne; daß diese sodann mitsamt dem Körper in der Flut begraben sei. Aber kann das Voltairens Ägisth auch glauben?

3) Der „Pamisus“ (griech. ὁ Πάμισος) ist ein Fluß im Peloponnes, welcher in den messenischen Meerbusen (jetzt Golf von Koron) mündet; Lessing hat sich wahrscheinlich von Voltaire verleiten lassen, die weibliche Form des Artikels zu gebrauchen, da jener (Akt II, Sc. 2) aux bords de la Pamise sagt, wie Cosack, Materialien[2] S. 277, richtig bemerkt.

4) Johann Ballhorn, ein Buchdrucker in Lübeck, der ungefähr von 1510—1599 lebte, erwarb sich eine lächerliche Berühmtheit dadurch, daß er von ihm gedruckte Fibeln als „verbessert“ bezeichnete, obwohl die ganze „Verbesserung“ in nichts weiter bestand, als daß er auf der letzten Seite derselben das bis dahin übliche Bild eines an den Füßen gespornten Hahnes in das eines ungespornten, dem ein paar Eier zur Seite liegen, verwandelte. Sein Name wird daher von Lessing wie auch sonst vielfach gebraucht, um einen Menschen zu bezeichnen, der unnütze und lächerliche Verbesserungen an gegebenen Stoffen vornimmt.

Nimmermehr; oder der zweite hätte nicht entkommen müssen. Wird sich dieser begnügen, sein Leben davon getragen zu haben? Wird er ihn nicht, wenn er auch noch so furchtsam ist, von weiten[5]) beobachten? Wird er ihn nicht mit seinem Geschrei verfolgen, bis ihn andere festhalten? Wird er ihn nicht anklagen und wider ihn zeugen? Was hilft es dem Mörder also, das Corpus delicti weggebracht zu haben? Hier ist ein Zeuge, welcher es nachweisen kann. Diese vergebene[6]) Mühe hätte er sparen und dafür eilen sollen, je eher je lieber über die Grenze zu kommen. Freilich mußte der Körper des Folgenden wegen ins Wasser geworfen werden, es war Voltairen ebenso nötig als dem Maffei, daß Merope nicht durch die Besichtigung desselben aus ihrem Irrtume gerissen werden konnte; nur daß, was bei diesem Ägisth sich selber zum besten thut, er bei jenem bloß dem Dichter zu gefallen thun muß. Denn Voltaire korrigierte die Ursache weg, ohne zu überlegen, daß er die Wirkung dieser Ursache brauche, die nunmehr von nichts als von seiner Bedürfnis[7]) abhängt.

Eine einzige Veränderung, die Voltaire in dem Plane des Maffei gemacht hat, verdient den Namen einer Verbesserung. Die nämlich, durch welche er den wiederholten Versuch der Merope, sich an dem vermeinten Mörder ihres Sohnes zu rächen, unterdrückt und dafür die Erkennung von seiten des Ägisth in Gegenwart des Polyphonts geschehen läßt. Hier erkenne ich den Dichter, und besonders ist die zweite Scene des vierten Akts ganz vortrefflich. Ich wünschte nur, daß die Erkennung überhaupt, die in der vierten Scene des dritten Akts von beiden Seiten erfolgen zu müssen das Ansehen hat, mit mehrerer Kunst hätte geteilt werden können. Denn daß Ägisth mit einmal von dem Eurikles weggeführt wird und die Vertiefung sich hinter ihm schließt, ist ein sehr gewaltsames Mittel. Es ist nicht ein Haar besser als die übereilte Flucht, mit der sich Ägisth bei dem Maffei rettet, und über die Voltaire seinen Lindelle so spotten läßt. Oder vielmehr, diese Flucht ist um vieles natürlicher; wenn der Dichter nur hernach Sohn und

5) Vgl. St. 48, A. 11.

6) Vergeben heißt öfters aufgeben, besonders im Participium Präteriti (s. Grimm, D. Wörterb. s. v.) „wert, aufgegeben zu werden", dann „unwürdig, unpassend, unangebracht"; so hier, wie auch L.-M. IX, S. 5.

7) S. St. 14, A. 5.

Mutter einmal zusammengebracht und uns nicht gänzlich die ersten rührenden Ausbrüche ihrer beiderseitigen Empfindungen gegen einander vorenthalten hätte. Vielleicht würde Voltaire die Erkennung überhaupt nicht geteilt haben, wenn er seine Materie nicht hätte dehnen müssen, um fünf Akte damit vollzumachen. Er jammert mehr als einmal über cette longue carrière de cinq actes qui est prodigieusement difficile à remplir sans episodes*). — Und nun für dieses Mal genug von der Merope!

Einundfunfzigstes Stück.

Den 23. Oktober 1767.

Den neununddreißigsten Abend (Mittwochs, den 8. Julius) wurden der verheiratete Philosoph[1]) und die neue Agnese[2]) wiederholt.

Ein französischer Kritiker, Chevrier († 1762), hatte behauptet, daß Destouches seinen „verheirateten Philosophen" in Nachahmung eines Lustspiels von Campistron (1656—1723) „der eines Besseren belehrte Eifersüchtige" gedichtet habe. Lessing verneint dies, da Charakter und Handlung im ganzen verschieden und nur einzelne Situationen gleich sind, namentlich Akt II Sc. 2 (die Lessing gewandt verdeutscht hat) und Akt II Sc. 3.

Die verschiedensten Charaktere können in ähnliche Situationen geraten; und da in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen, so muß man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Kopie genennt zu werden verdiene. Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt. Ähnliche Situationen geben also ähnliche Tragödien, aber nicht ähnliche Komödien. Hingegen geben ähnliche Charaktere ähnliche Komödien, anstatt daß sie in den Tragödien fast gar nicht in Erwägung kommen.

Im Gegenteil, das Stück des Destouches entstand wahrscheinlich infolge eines eigenen Erlebnisses, ist also sicher Original.

*) — — diese lange Flucht von fünf Akten, die, ohne abzuschweifen, außerordentlich schwer hält auszufüllen (Schreiben an Maffei S. 358).

---

1) Vgl. St. 12, A. 6.
2) Vgl. St. 10, A. 2.

Zweiundfunfzigstes Stück.

Den 27. Oktober 1767.

Den vierzigsten Abend (Donnerstags, den 9. Julius) ward Schlegels Triumph der guten Frauen[1]) aufgeführt.

Lessing lobt (erklärlich nur durch die damalige Geschmacksrichtung, allerdings nach unserem Urteile ungerechtfertigt) dieses Lustspiel Schlegels, während er mit Recht weniger von dem „Geschäftigen Müßiggänger" desselben Dichters (Werke, II, S. 45—182) hält; etwas besser ist Schlegels „Geheimnisvoller" (Werke, II, S. 183—322), wenn er auch weit hinter seinem Vorbilde, dem „Misanthropen" Molières, zurücksteht, ebenso Cronegks „Mißtrauischer". Mendelssohn in den „Briefen, die neueste Litteratur betreffend" (XXI, S. 129—138), urteilt in gleicher Weise.

Der vornehmste Fehler, den ebenderselbe Kunstrichter*) daran bemerkt hat, ist der, daß die Charaktere an sich selbst nicht deutsch sind. Und leider muß man diesen zugestehen. Wir sind aber in unsern Lustspielen schon zu sehr an fremde und besonders an französische Sitten gewöhnt, als daß er eine besonders üble Wirkung auf uns haben könnte.

Das Urteil Mendelssohns (a. a. O. S. 133—136) wird wörtlich abgedruckt: Der deutsche Kritiker findet die Sitten undeutsch, besonders die Nikanders, ebenso das Benehmen Philintes; der Charakter des anderen Ehemannes, Agenors, ist so nichtswürdig, daß seine Besserung nicht aufrichtig zu sein scheint.

*) Der oben genannte M. Mendelssohn.

---

1) Inhalt des in J. E. Schlegels Werken II, S. 303—498 stehenden Lustspieles: Dem treulosen Nikander folgt nach zehnjähriger Trennung seine tugendhafte Gattin Hilaria in Männerkleidern unter dem Namen Philinte, um den Ungetreuen durch Vorführung und Übertreibung seiner eigenen Untugenden zu heilen. Philinte drängt sich als Nikanders Nebenbuhler bei Julianen, der Gattin Agenors, ein, welcher seine ebenfalls tugendhafte Gattin aus albernstem Eigensinne quält. Um die Handlung noch mehr zu verwickeln, erscheint Hilaria als Philintes Schwester; sie heuchelt gleiche Ansichten wie Nikander und erobert sofort dessen Herz. Die Lösung gewinnt der Dichter, indem er Hilaria als Philinte Julianen Liebe schwören läßt; von dieser zwar schon zurückgewiesen, wird sie doch von Agenor überrascht und bedroht; da entdeckt sie sich als Dame, und der hinzukommende Nikander erkennt zugleich in ihr die einst verlassene Gattin, welche ihm auf seine Bitte verzeiht, wie auch Agenor Julianen um Verzeihung bittet. So triumphieren die beiden guten Gattinnen über ihre boshaften und recht abscheulichen Eheherren.

Zweiter Band.

Dreiundfunfzigstes Stück.

Den 3. November 1767.

Den einundvierzigsten Abend (Freitags, den 10. Julius) wurden **Cenie**[1]) und **der Mann nach der Uhr**[2]) wiederholt.

Lessing erwähnt die Behauptung des französischen Dramatikers und Satirikers Chevrier, daß Cenie nicht von Frau v. Graffigny, sondern vom Abt v. Voisenon gedichtet sei, und zwar in Versen. Er bezweifelt dies aus mehreren Ursachen, besonders aber aus dem Grunde, weil Voisenon sich dieses sittlich=trefflichen Stückes wahrlich nicht zu schämen gebraucht hätte.

Den zweiundvierzigsten Abend (Montags, den 13. Julius) ward die **Frauenschule von Molière**[3]) aufgeführt.

Lessing bezeichnet dieses Stück — und auch desselben Dichters „Männerschule"[4]) — als witzige Possenspiele; wenn Molière sie mit geringerem Glücke bearbeitet hat, so liegt dies an dem Stoffe, den er aber nicht erfunden hat. Im übrigen ist hier alles Handlung, obschon es nur Erzählung zu sein scheint.

Vierundfunfzigstes Stück.

Den 6. November 1767.

Den dreiundvierzigsten Abend (Dienstags, den 14. Julius) ward die **Mütterschule des La Chaussee**[1]), und den vierundvierzigsten Abend (als den 15.) **der Graf von Essex** wiederholt.

---

1) Vgl. St. 20 A. 1.
2) Vgl. St. 22 A. 10.
3) **Inhalt**: Arnolph will sich mit einem Mädchen (Agnes) vermählen, das er in Unschuld und Zurückgezogenheit im Kloster hat erziehen lassen; bald jedoch muß er die Erfahrung machen, daß sie Horaz, den Sohn seines Freundes Orontes, ihm vorzieht und trotz aller Vorsichtsmaßregeln auf jede Weise ihn zu hintergehen versteht; als endlich des Mädchens wahre Abkunft als Tochter aus guter Familie entdeckt wird, muß er beschämt die Vermählung der Liebenden zugeben.
4) Den **Inhalt** s. St. 70 Anm. 14.

1) s. St. 21 A. 1.

Bearbeitungen der Essex-Fabel sind: französische: Calprenede 1638, Boyer 1678, des jüngeren Corneille 1678; englische: Daniel i. s. Philotas 1611, Banks, nach einer Novelle: „Geheime Geschichte der Königin Elisabeth und des Grafen von Essex." Inhalt des Banksschen Essex, in welchem weit mehr Natur, Wahrheit und Übereinstimmung ist, als sich in dem Essex des Corneille findet. Banks hält sich ziemlich genau an die Geschichte. Erörterung der verfehlten Anwendung des Ringes als Gnadenzeichen; über die Ohrfeige, welche Essex von Elisabeth erhält, mit Hinweis auf einen gleichen Vorgang in Corneilles Cid; dabei: Erörterung des Begriffes Tragikomödie. Über den Stil des Banks und über tragischen Stil im allgemeinen, der natürlich sein muß.

Fünfundfunfzigstes	Stück.	Den	10.	November	1767.
Sechsundfunfzigstes	„	„	13.	„	„
Siebenundfunfzigstes	„	„	17.	„	„
Achtundfunfzigstes	„	„	20.	„	„
Neunundfunfzigstes	„	„	24.	„	„.

Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur. Grobheit und Wust ist ebenso weit von ihr entfernt als Schwulst und Bombast von dem Erhabenen. Das nämliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstigste Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich, und keine Gattung giebt mehrere Gelegenheit in beide zu verfallen als die Tragödie.

Tadel der Sprache des Banks seitens englischer Kunstrichter.

Aber einen spanischen Essex habe ich gelesen, der viel zu sonderbar ist, als daß ich nicht im Vorbeigehen etwas davon sagen sollte. —

Sechzigstes Stück.

Den 27. November 1767.

Er ist von einem Ungenannten und führt den Titel: Für seine Gebieterin sterben.

Inhaltsangabe des „Essex" des spanischen Dichters Antonio Coello[1]).

Einundsechzigstes	Stück.	Den	1.	Dezember	1767.
Zweiundsechzigstes	„	„	4.	„	„
Dreiundsechzigstes	„	„	8.	„	„
Vierundsechzigstes	„	„	11.	„	„
Fünfundsechzigstes	„	„	15.	„	„
Sechsundsechzigstes	„	„	18.	„	
Siebenundsechzigstes	„	„	22.	„	
Achtundsechzigstes	„	„	25.	„	

Die echten spanischen Stücke sind vollkommen nach der Art dieses Essex. In allen einerlei Fehler und einerlei Schönheiten, mehr oder weniger, das versteht sich. Die Fehler springen in die Augen, aber nach den Schönheiten dürfte man mich fragen. — Eine ganz eigene Fabel, eine sehr sinnreiche Verwicklung, sehr viele und sonderbare und immer neue Theaterstreiche; die ausgespartesten [2]) Situationen, meistens sehr wohl angelegte und bis ans Ende erhaltene [3]) Charaktere, nicht selten viel Würde und Stärke im Ausdrucke [4]).

Das sind allerdings Schönheiten; ich sage nicht, daß es die höchsten sind; ich leugne nicht, daß sie zum Teil sehr leicht bis in das Romanenhafte [5]), Abenteuerliche, Unnatürliche können getrieben werden, daß sie bei den Spaniern von dieser Übertreibung selten frei sind. Aber man nehme den meisten französischen Stücken ihre mechanische Regelmäßigkeit und sage mir, ob ihnen andere als Schönheiten solcher Art übrig bleiben? Was haben sie sonst noch viel Gutes als Verwicklung und Theaterstreiche und Situationen?

Anständigkeit, wird man sagen. — Nun ja; Anständigkeit [6]). Alle ihre Verwicklungen sind anständiger und einförmiger, alle ihre Theaterstreiche anständiger und abgedroschner, alle ihre Situationen anständiger und gezwungner. Das kömmt von der Anständigkeit!

---

1) La tragedia mas lastimosa de amor. Dar la vida por su Dama ó el Conde de Sex. Comedia famosa por Don Antonio **Coello** († 1652), zuletzt herausgegeben von Carolina Michaelis in der Coleccion de Autores Españoles, Leipzig bei Brockhaus, 1870. Vorher war schon (1822) eine geschickte Übersetzung des Stückes von Heinrich Sequanus (Pseudonym?) bei Deuerlich in Göttingen erschienen.

2) d. i. gesuchtesten, seltsamsten. Die Grundbedeutung des auch sonst bei Lessing u. a. sich findenden Ausdrucks ist der Technik des Aquarellmalens entlehnt, bei dem die hellen Stellen „ausgespart" werden.

3) nach jetzigem Sprachgebrauche: festgehaltene, d. i. nicht veränderte.

4) Vgl. St. 46 A. 4.

5) s. St. 20 A. 13.

6) Anständigkeit hier in ironischer Anlehnung an die Urteile französischer Kunstrichter, vor allen Voltaires über den Mangel an „Wohlanständigkeit", „Schicklichkeit" (bienséance) in nicht französischen, besonders in den englischen Stücken.

Aber Cosme, dieser spanische Hanswurst, diese ungeheure Verbindung der pöbelhaftesten Possen mit dem feierlichsten Ernste, diese Vermischung des Komischen und Tragischen, durch die das spanische Theater so berüchtigt ist[7])? Ich bin weit entfernt, diese zu verteidigen. Wenn sie zwar bloß mit der Anständigkeit stritte, — man versteht schon, welche Anständigkeit ich meine — wenn sie weiter keinen Fehler hätte, als daß sie die Ehrfurcht beleidigte, welche die Großen verlangen, daß sie der Lebensart, der Etikette, dem Ceremoniel und allen den Gaukeleien zuwiderlief, durch die man den größern Teil der Menschen bereden will, daß es einen kleinern gäbe, der von weit besserm Stoffe sei als er: so würde mir die unsinnigste Abwechslung von niedrig auf groß, von Aberwitz auf Ernst, von schwarz auf weiß willkommner sein als die kalte Einförmigkeit, durch die mich der gute Ton, die feine Welt, die Hofmanier und wie dergleichen Armseligkeiten mehr heißen, unfehlbar einschläfert. Doch es kommen ganz andere Dinge hier in Betrachtung.

Neunundsechzigstes Stück.

Den 29. Dezember 1767.

Lope de Vega[1]), ob er schon als der Schöpfer des spanischen Theaters betrachtet wird, war es indes nicht, der jenen Zwitterton einführte. Das Volk war bereits so daran gewöhnt, daß er ihn wider Willen mit anstimmen mußte. In seinem Lehrgedichte

7) Auf die den spanischen Stücken eigentümliche Mischung von Tragik und Komik ist bereits St. 46 A. 4 hingewiesen worden. Nachdem die spezielle Bedeutung des Wortes Tragedia frühzeitig in dem umfassenderen Comedia untergegangen war, umfaßte letztere beide Seiten, die tragische und die komische, der Welt- und Lebensanschauung, und so ist auch im spanischen Essex mitten in eine edler gehaltene Haupthandlung Cosme, des Grafen Essex Diener, als Träger des Scherzes eingeschoben. Ein Hanswurst im Trauerspiele, dient er mit seinen komischen Motiven den tragischen gleichsam zum „erläuternden Gegenbilde“ und stellt mit bewußter und absichtlicher Übertreibung das Verkehrte in der Handlungsweise der Hauptpersonen dar. Weiteres über jenen allgemeinen Gegensatz s. bei Schack, Gesch. der dram. Litt. und Kunst in Spanien, II, S. 74—81.

1) **Lope Felix de Vega Carpio** (s. St. 46, A. 4), Spaniens berühmtester Dichter, welcher auf der Grundlage der volkstümlichen Elemente der Komödie das spanische Drama auf eine neue und höhere Stufe der Ausbildung hob.

über die Kunst, neue Komödien zu machen, dessen ich oben schon gedacht[2]), jammert er genug[3]) darüber. Da er sah, daß es nicht möglich sei, nach den Regeln und Mustern der Alten für seine Zeitgenossen mit Beifall zu arbeiten, so suchte er der Regellosigkeit wenigstens Grenzen zu setzen; das war die Absicht dieses Gedichts. Er dachte, so wild und barbarisch auch der Geschmack der Nation sei, so müsse er doch seine Grundsätze haben, und es sei besser, auch nur nach diesen mit einer beständigen Gleichförmigkeit zu handeln, als nach gar keinen. Stücke, welche die klassischen Regeln nicht beobachten, können doch noch immer Regeln beobachten und müssen dergleichen beobachten, wenn sie gefallen wollen. Diese also, aus dem bloßen Nationalgeschmacke hergenommen, wollte er festsetzen; und so ward die Verbindung des Ernsthaften und Lächerlichen die erste.

„Auch Könige", sagt er[4]), „könnet ihr in euern Komödien auftreten lassen. Ich höre zwar, daß unser weiser Monarch (Philipp der Zweite) dieses nicht gebilligt; es sei nun, weil er einsah, daß es wider die Regeln laufe, oder weil er es der Würde eines Königs zuwider glaubte, so mit unter den Pöbel gemengt zu werden. Ich gebe auch gern zu, daß dieses wieder zur ältesten Komödie zurückkehren heißt, die selbst Götter einführte; wie unter andern in dem Amphitruo des Plautus[5]) zu sehen, und ich weiß gar wohl, daß Plutarch, wenn er von Menandern[6]) redet, die älteste Komödie nicht sehr lobt. Es

---

2) in St. 62, das in dieser Ausgabe fehlt. Das Gedicht, welches der Dichter 1609 schrieb, erschien unter dem Titel Rimas (humanas) con el nuevo arte de hazer comedias, 2 Teile, Madrid 1609 u. 1623.

3) Schack, a. a. O. II, S. 216—228, giebt einen Auszug aus dem oben genannten Gedichte, das die Regeln des Aristoteles anzuerkennen rät und ihre Beobachtung im Interesse der Kunst wünscht, obschon in Spanien, bei der dort herrschenden Regellosigkeit, der Dichter öfter genötigt sei, dem verkehrten Geschmacke des Publikums nachzugeben.

4) Wie die Lessingsche Anmerkung, in welcher der spanische Text mitgeteilt wird, zeigt, hat der Dramaturgist die Übersetzung im Anfange verkürzt. Genau lauten die Worte Lopes folgendermaßen: „Man wähle den Gegenstand und kümmere sich — mögen die Regeln es verzeihen — nicht darum, ob Könige darin vorkommen, wennschon ich wohl weiß, daß der weise Philipp, Spaniens König, unser Herr, dieses nicht billigt."

5) s. St. 7 A. 14.

6) **Menander** (aus Athen, 342—291 v. Chr.) ist wohl der beste und fruchtbarste Dichter der neueren griechischen Komödie, d. i. derjenigen Entwicklungsstufe des griechischen Lustspiels, auf welcher nur

fällt mir also freilich schwer, unsere Mode zu billigen. Aber da wir uns nun einmal in Spanien soweit von der Kunst entfernen: so müssen die Gelehrten schon auch hierüber schweigen. Es ist wahr, das Komische mit dem Tragischen vermischt, Seneca[7]) mit dem Terenz zusammengeschmolzen, giebt kein geringeres Ungeheuer, als der Minotaurus der Pasiphae[8]) war. Doch diese Abwechslung gefällt nun einmal; man will nun einmal keine andere Stücke sehen, als die halb ernsthaft und halb lustig sind; die Natur selbst lehrt uns diese Mannigfaltigkeit, von der sie einen Teil ihrer Schönheit entlehnt."

---

häusliche Verhältnisse sowie bürgerliche Thorheiten und Laster unter erfundenen Namen geschildert wurden; sie folgt, wenn man von der reinen Übergangsform der mythologische oder litterarische Stoffe behandelnden **mittleren** Komödie absieht, der **älteren** Komödie, welche wirkliche Personen und wahre Begebenheiten der Zeitgeschichte mit rücksichtslosem Spotte und herber Schärfe darstellt. Hauptvertreter der letzteren ist Aristophanes (blühte zur Zeit des peloponnesischen Krieges; Näheres s. St. 90). **Plutarch** (vgl. St. 37 A. 8) nun in seiner „Kurzen Gegenüberstellung des Menander nnd Aristophanes", welche uns nur auszugsweise erhalten ist (Ausgabe von Dübner 1856, II, S. 1039—1041), stellt zwischen beiden Dichtern einen Vergleich an, der sehr zu Ungunsten des Aristophanes ausfällt. So wirft er demselben vor, daß er es nicht verstanden habe, die Sprache, welche er den Personen in den Mund legt, nach deren Alter, Lebensstellung u. dergl. zu bemessen.

7) **L. Annäus Seneca**, der **Philosoph** (aus Corduba in Spanien, 4 vor bis 65 n. Chr.), Sohn des Rhetors Seneca, der bekannte Lehrer Neros, wendet schon in seinen prosaischen Schriften, mehr aber noch in den neun unter seinem Namen erhaltenen Tragödien, deren Versbau allerdings regelrecht ist, einen ungemeinen Wortschwall sowie eine Fülle rhetorischen Beiwerkes, Figuren und Sentenzen an, um in dem weitschweifigen Dialoge seine Gedankenarmut und dürftige Charakterschilderung zu verdecken. So steht er allerdings in schroffstem Gegensatze zu Terenz (s. unt. St. 70 A. 13), der in seinen Komödien, deren uns sechs erhalten sind, durch Korrektheit und Eleganz der Sprache, regelmäßige glatte Anlage und konsequente Charakterzeichnung einem gebildeten Publikum gefiel. Des Terenz feine Komik mit dem übertriebenen Wortschwalle des Tragikers Seneca zusammenzuschmelzen, gäbe somit allerdings ein sonderbares Ungeheuer, wie ein solches auch Horaz im Anfange seiner Dichtkunst (Epist. II, 3, 1—9) für Maler und Dichter schildert.

8) Der **Minotaurus** ist jenes fabelhafte Ungeheuer, halb Mensch, halb Stier, das **Pasiphae**, Gattin des Kreterkönigs Mino[illegible] für einen Frevel ihres Gatten gegen den Meergott Posei[illegible] das Theseus erlegte —, wahrscheinlich der letzte [illegible] Molochkultus mit seinen Menschenopfern auf [illegible] Kultur vernichtete.

Die letzten Worte sind es, weswegen ich diese Stelle anführe. Ist es wahr, daß uns die Natur selbst in dieser Vermengung des Gemeinen und Erhabenen, des Possierlichen und Ernsthaften, des Lustigen und Traurigen zum Muster dient? Es scheint so. Aber wenn es wahr ist, so hat Lope mehr gethan, als er sich vornahm; er hat nicht bloß die Fehler seiner Bühne beschönigt, er hat eigentlich erwiesen, daß wenigstens dieser Fehler keiner ist, denn nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist.

„Man tadelt," sagt einer von unsern neuesten Skribenten[9]), „an Shakespeare, — demjenigen unter allen Dichtern seit Homer, der die Menschen, vom Könige bis zum Bettler, und von Julius Cäsar bis zu Jak[10]) Fallstaff, am besten gekannt und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen hat, — daß seine Stücke keinen oder doch nur einen sehr fehlerhaften unregelmäßigen und schlecht ausgesonnenen Plan haben, daß Komisches und Tragisches darin auf die seltsamste Art durcheinander geworfen ist, und oft ebendieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur Thränen in die Augen gelockt hat, in wenigen Augenblicken darauf uns durch irgend einen seltsamen Einfall oder barockischen Ausdruck ihrer Empfindungen, wo nicht zu lachen macht, doch dergestalt abkühlt, daß es ihm hernach sehr schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worin er uns haben möchte. — Man tadelt das und denkt nicht daran, daß seine Stücke eben darin natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens sind."

„Das Leben der meisten Menschen und (wenn wir es sagen dürfen) der Lebenslauf der großen Staatskörper selbst, insofern wir sie als ebensoviel moralische Wesen betrachten, gleicht den

9) Gemeint ist Wieland (s. St. 15 A. 6), in dessen Romane „Agathon" — welcher, damals eben erschienen (1766 u. 1767), in altgriechischem Gewande des Dichters eigenes Seelenleben darstellt — die Stelle (in der Originalausgabe) Teil II, S. 192 ff. steht; sie ist aber von Wieland selbst in der Ausgabe seiner sämtlichen Werke (1794) nicht bloß mehrfach im einzelnen verändert, sondern auch infolge einer anderen Einteilung der Bücher und Kapitel an eine andere Stelle gesetzt und bildet jetzt den Hauptinhalt des 1. Kapitels im 12. Buche (Hempelsche Ausgabe Teil III, S. 32 ff.).

10) englische Koseform für John, wie unser „Hans" für Johannes.

Haupt- und Staats-Aktionen[11]) im alten gotischen[12]) Geschmacke in so vielen Punkten, daß man beinahe auf die Gedanken kommen möchte, die Erfinder dieser letztern wären klüger gewesen, als man gemeiniglich denkt, und hätten, wofern sie nicht gar die heimliche Absicht gehabt, das menschliche Leben lächerlich zu machen, wenigstens die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen sein ließen, sie zu verschönern. Um jetzt nichts von der zufälligen Ähnlichkeit zu sagen, daß in diesen Stücken, so wie im Leben, die wichtigsten Rollen sehr oft gerade durch die schlechtesten Akteurs gespielt werden, — was kann ähnlicher sein, als es beide Arten der Haupt- und Staatsaktionen einander in der Anlage, in der Abteilung und Disposition der Scenen, im Knoten und in der Entwicklung zu sein pflegen. Wie selten fragen die Urheber der einen und der andern sich selbst, warum sie dieses oder jenes gerade so und nicht anders gemacht haben? Wie oft überraschen sie uns durch Begebenheiten, zu denen wir nicht im mindesten vorbereitet waren? Wie oft sehen wir Personen kommen und wieder abtreten, ohne daß sich begreifen läßt, warum sie kamen, oder warum sie wieder verschwinden? Wie viel wird in beiden dem Zufall überlassen? Wie oft sehen wir die größesten Wirkungen durch die armseligsten Ursachen hervorgebracht? Wie oft das Ernsthafte und Wichtige mit einer leichtsinnigen Art, und das Nichtsbedeutende mit lächerlicher Gravität behandelt? Und wenn in beiden endlich alles so kläglich verworren und durcheinander geschlungen ist, daß man an der Möglichkeit der Entwicklung zu verzweifeln anfängt: wie glücklich sehen wir durch irgend einen

11) **Haupt- und Staatsaktionen** sind die gräulichen Spektakelstücke, welche als Verzerrungen der deutschen Tragödie im 17. Jahrhunderte entstanden sind und noch im 18. Jahrhunderte sich vereinzelt finden und aufgeführt wurden. Lessing selbst besaß (wie Nikolai, „Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781“ in dem 1784 erschienenen 4. Bande S. 566 Anm. mitteilt) aus dem Nachlasse der Neuberin eine Sammlung von solchen; es war darin, nach damaliger Art zu extemporieren, nur die Folge und der Hauptinhalt der Auftritte angezeigt, und nur wenig Hauptscenen waren ganz geschrieben. — Näheres über die Haupt- und Staatsaktionen ist zu finden bei **Devrient**, Geschichte des deutschen Theaters I, S. 265. 289. 293 und II, S. 21 und 41, und bei **Prutz**, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters, 5. Vorlesung S. 178 ff. und Anm. S. 193 ff.

12) im Sinne des damaligen Sprachgebrauchs: „alt, roh, wenig ausgebildet“; wir sagen jetzt „altfränkisch“.

unter Blitz und Donner aus papiernen Wolken herabspringenden Gott[13]) oder durch einen frischen Degenhieb den Knoten auf einmal zwar nicht aufgelöst, aber doch aufgeschnitten, welches insofern auf eines hinausläuft, daß auf die eine oder die andre Art das Stück ein Ende hat, und die Zuschauer klatschen oder zischen können, wie sie wollen oder — dürfen. Übrigens weiß man, was für eine wichtige Person in den komischen Tragödien, wovon wir reden, der edle Hanswurst vorstellt[14]), der sich, vermutlich zum ewigen Denkmal des Geschmacks unserer Voreltern, auf dem Theater der Hauptstadt des deutschen Reiches erhalten zu wollen scheint. Wollte Gott, daß er seine Person allein auf dem Theater vorstellte[15])! Aber wie viel große Aufzüge auf

---

13) Wieland spielt hier auf den sprichwörtlich gewordenen Deus ex machina (θεὸς ἀπὸ oder ἐπὶ μηχανῆς) an, jene Göttererscheinung, die im attischen Theater hoch über der Bühne auf einer Schwebemaschine (αἰώρημα) sichtbar wurde, um durch ein Machtgebot das Ende der Handlung so zu gestalten, wie es der herkömmlichen Auffassung im Mythus entsprach. Sophokles wandte so die Erscheinung des Herakles in seinem „Philoktet" an, ohne jedoch der folgerichtigen Beendigung des Stückes Gewalt anzuthun; Euripides hingegen, welcher die Handlung in seinen Stücken oft willkürlich von der überlieferten Form der Sage abweichen ließ, um die Konflikte und Leidenschaften der handelnden Personen zu mehren und zu vergrößern, pflegte eine solche Göttererscheinung zu Hilfe zu nehmen, um das Ende des Stückes in der überkommenen Weise herbeizuführen; somit wurde bei ihm der Knoten der Handlung größtenteils durchhauen, nicht aber durch rein sachgemäße und in sich richtige Entwickelung der Handlung gelöst. Schon im Altertume erschien dieser Gott nicht selten unter Blitz und Donner, und um diese hervorzubringen, hatte man im Theater besondere Maschinen, den „Blitzturm" (κεραυνοσκοπεῖον) und die „Donnermaschine" (βροντεῖον). Gleiche Erscheinungen gab es nun bei den meist ebenso äußerlich endigenden „Haupt- und Staatsaktionen", in denen Götter und allegorische Gestalten stehende Figuren waren, allerdings bei viel ärmlicherem und unzureichenderem Theaterapparate.

14) s. Einleitung § 1. Knapp und trefflich schildert Prutz, Vorlesung. S. 178 den Hanswurst in den Haupt- und Staatsaktionen so: „Er durfte in keinem Stücke fehlen. Vielmehr ist er der eigentliche Held derselben, ein König ohne Krone, ein Eroberer mit keinem andern Schwerte als mit dem Fuchsschwanze und der Pritsche, — und doch ohne ihn, ohne seine Späße, seine Schwänke, was wär' es gewesen mit den anderen, den sogenannten angeblichen Helden des Stückes!"

15) Die zwei letzten Sätze hat Wieland später (1794) umgestaltet, da es in Wien besser geworden war; dort hatte früher die Schauspielkunst, trotzdem sie seit 1708 ein stehendes Theater besaß, kaum einen anderen Ehrgeiz gekannt, als „der Hanswurst des großen Haufens zu

dem Schauplatze der Welt hat man nicht in allen Zeiten mit Hanswurst — oder, welches noch ein wenig ärger ist, durch Hanswurst — aufführen gesehen? Wie oft haben die größesten Männer, dazu geboren, die schützenden Genii eines Throns, die Wohlthäter ganzer Völker und Zeitalter zu sein, alle ihre Weisheit und Tapferkeit durch einen kleinen schnakischen Streich von Hanswurst oder solchen Leuten vereitelt sehen müssen, welche, ohne eben sein Wamms und seine gelben Hosen zu tragen, doch gewiß seinen ganzen Charakter an sich trugen? Wie oft entsteht in beiden Arten der Tragi-Komödien die Verwicklung selbst lediglich daher, daß Hanswurst durch irgend ein dummes und schelmisches Stückchen von seiner Arbeit den gescheidten Leuten, eh' sie sich's versehen können, ihr Spiel verderbt?" —

Wenn in dieser Vergleichung des großen und kleinen, des ursprünglichen und nachgebildeten heroischen Possenspiels — (die ich mit Vergnügen aus einem Werke abgeschrieben, welches unstreitig unter die vortrefflichsten unsers Jahrhunderts gehört, aber für das deutsche Publikum noch viel zu früh geschrieben zu sein scheint. In Frankreich und England würde es das äußerste Aufsehen gemacht haben; der Name seines Verfassers würde auf aller Zungen sein. Aber bei uns? Wir haben es, und damit gut. Unsere Großen lernen vors erste an den *** kauen[16]); und freilich ist der Saft aus einem französischen Roman lieblicher und verdaulicher. Wenn ihr Gebiß schärfer und ihr

---

sein", wir nennen nur die Namen Stranitzki, Prehauser, Kurz, Huber, Weiskern; erst mit dem Tode des letzteren (1768) wurde es besser, da man die Stegreifburleske abschaffte, namentlich durch die Bemühungen Josephs von Sonnenfels (1733—1817), den man wohl als den bedeutendsten Reformator des Geschmackes in Wien bezeichnen darf (vgl. u. a. Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, IV^{5}, S. 430 ff.; auch H. M. Richter, Geistesströmungen, 1870, besonders: Wien in der Lessing-Epoche, S. 141 ff.).

16) Lessing denkt an damals vielgelesene französische Romane, die anonym erschienen waren (daher die Bezeichnung ***). Gegenüber den schwülstigen deutschen Romanen des 17. Jahrhunderts (von Lohenstein, Zesen, Ziegler und Klipphausen) war es zunächst ein Fortschritt, daß man zu Übersetzungen ausländischer Romane griff, namentlich zu englischen und französischen, doch war die Affenliebe der deutschen, besonders der höheren Stände für die oft recht unsittlichen französischen Roman[illegible] so groß, daß man auch gegen die Anfänge der Besserung [illegible] Vaterlande, welche von Gellert und namentlich auch von [illegible] giengen, gleichgiltig blieb.

Magen stärker geworden, wenn sie indes Deutsch gelernt haben, so kommen sie auch wohl einmal über den Agathon*). Dieses ist das Werk, von welchem ich rede, von welchem ich es lieber nicht an dem schicklichsten Orte, lieber hier als gar nicht sagen will, wie sehr ich es bewundere, da ich mit der äußersten Befremdung wahrnehme, welches tiefe Stillschweigen unsere Kunstrichter darüber beobachten, oder in welchem kalten und gleichgiltigen Tone sie davon sprechen[17]). Es ist der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf von klassischem Geschmacke. Roman? Wir wollen ihm diesen Titel nur geben, vielleicht daß es einige Leser mehr dadurch bekömmt. Die wenigen, die es darüber verlieren möchte, an denen ist ohne dem nichts gelegen).

Siebzigstes Stück.

Den 1. Januar 1768.

Wenn in dieser Vergleichung, sage ich, die satirische Laune nicht zu sehr vorstäche, so würde man sie für die beste Schutzschrift des komisch-tragischen oder tragisch-komischen Drama (Mischspiel habe ich es einmal auf irgend einem Titel genannt gefunden), für die geflissentlichste Ausführung des Gedankens beim Lope halten dürfen. Aber zugleich würde sie auch die Widerlegung desselben sein. Denn sie würde zeigen, daß eben das Beispiel der Natur, welches die Verbindung des feierlichen Ernstes mit der possenhaften Lustigkeit rechtfertigen soll, ebensogut jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat, rechtfertigen könne. Die Nachahmung der Natur müßte folglich entweder gar kein Grundsatz der Kunst sein, oder wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu sein, aufhören; wenigstens keine höhere Kunst sein, als etwa die Kunst, die bunten Adern des Marmors in Gyps nachzuahmen; ihr Zug und Lauf mag ge-

*) Zweiter Teil S. 192.

17) So u. a. die damals sehr einflußreiche „Deutsche Bibliothek“ von Klotz (1767, I, S. 11 ff.). Somit hatten die deutschen Kunstrichter die Bedeutung des „Agathon“ nicht erfaßt, trotzdem er der erste künstlerisch wirklich bedeutende Roman war. Es ist kein geringes Verdienst Lessings, durch diese anerkennenden Worte auf Wielands „Agathon“ mit allem Nachdrucke aufmerksam gemacht zu haben.

raten, wie er will, der seltsamste kann so seltsam nicht sein, daß er nicht natürlich scheinen könnte; bloß und allein der scheint es nicht, bei welchem sich zu viel Symmetrie, zu viel Ebenmaß und Verhältnis, zu viel von dem zeigt, was in jeder andern Kunst die Kunst ausmacht; der künstlichste in diesem Verstande ist hier der schlechteste, und der wildeste der beste.

Als Kritikus dürfte unser Verfasser ganz anders sprechen. Was er hier so sinnreich aufstützen[1]) zu wollen scheint, würde er ohne Zweifel als eine Mißgeburt des barbarischen Geschmacks verdammen, wenigstens als die ersten Versuche der unter ungeschlachten[2]) Völkern wieder auflebenden Kunst vorstellen[3]), an deren Form irgend ein Zusammenfluß gewisser äußerlicher Ursachen oder das Ohngefähr den meisten, Vernunft und Überlegung aber den wenigsten, auch wohl ganz und gar keinen Anteil hatte. Er würde schwerlich sagen, daß die ersten Erfinder des Mischspiels (da das Wort einmal da ist, warum soll ich es nicht brauchen?) „die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen sein lassen, sie zu verschönern."

Die Worte getreu und verschönert, von der Nachahmung und der Natur als dem Gegenstande der Nachahmung gebraucht, sind vielen Mißdeutungen unterworfen. Es giebt Leute, die von keiner Natur wissen wollen, welche man zu getreu nachahmen könne; selbst was uns in der Natur mißfalle, gefalle in der getreuen Nachahmung vermöge der Nachahmung. Es giebt

---

1) Obwohl das mit der Präposition zusammengesetzte Verbum „aufstützen" sonst nur in eigentlichem Sinne gebraucht wird, so wendet es Lessing doch hier übertragen an, wie sonst nur das einfache Verbum gebraucht wird.

2) In der Originalausgabe steht der Druckfehler „ungeschlachteten", wie man es auch nicht selten im Volksmunde hört, da der Sinn für die Ableitung des Wortes „ungeschlacht" (Adjektivum wie Adverbium vom althochdeutschen slaht = „Geschlecht") verloren gegangen ist. In mittelhochdeutscher Zeit steht das Adjektiv geslaht im Sinne von: „demselben Geschlechte", prägnant „edlem Geschlechte angehörig", dann „von guter Art, fein, feingesittet." Demnach bedeutet „ungeschlacht" damals wie jetzt „roh, grob"; so auch oben St. 5, 2. Absatz: „so thut noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung."

3) Der transitive Gebrauch des Verbums „vorstellen" in eigentlichem wie in übertragenem Sinne von „hinstellen, anschaulich machen, zur Anschauung bringen", ist ungewöhnlich, da meist nur das reflexive „sich vorstellen" in der Bedeutung: „sich in der Seele vergegenwärtigen" üblich ist.

andere, welche die Verschönerung der Natur für eine Grille halten; eine Natur, die schöner sein wolle als die Natur, sei eben darum nicht Natur. Beide erklären sich für Verehrer der einzigen Natur, so wie sie ist, jene finden in ihr nichts zu vermeiden, diese nichts hinzuzusetzen. Jenen also müßte notwendig das gotische Mischspiel gefallen, so wie diese Mühe haben würden, an den Meisterstücken der Alten Geschmack zu finden [4]).

4) Wir hören hier den Verfasser des „Laokoon", welcher damals noch an eine Fortsetzung des Werkes dachte (vgl. den gerade für unsere Frage interessanten Brief Lessings an Nicolai vom 29. März 1769). Er fertigt an unserer Stelle die Koryphäen derjenigen Richtung noch einmal ab, welche den Gipfel der Dichtkunst in der malerischen Poesie erblickten und so notwendig zur Nachahmung der Natur geführt wurden, und denen zum Teil das spanische Drama, namentlich seine groteske Nachahmung der Natur gefallen mußte. Er sondert dabei jene in zwei Gruppen, von denen die einen die Nachahmung der Natur, selbst in ihren unbedeutendsten, ja häßlichen Erscheinungen als Endzweck der Poesie priesen und dieselbe in ihren Werken zu verwirklichen strebten, während die andern im Gegensatze zur Idealisierung der Natur, wie sie uns namentlich bei den großen Dichtern der Hellenen begegnet, in den Erscheinungen der Natur die höchste Schöne erblickten und es deshalb für unstatthaft halten mußten, die Natur als das absolut Schöne und Vollkommene noch verschönern zu wollen. Als Vertreter der ersten Richtung galt Lessing wohl Brockes (1688—1747), dessen Dichtungen, namentlich sein „Irdisches Vergnügen in Gott", dem Dramaturgisten während seines Aufenthalts in Hamburg noch besonders nahe gerückt waren. Brockes war das Urbild eines pedantischen Kleinmeisters, welcher in seinen Dichtungen, wie Gervinus (Geschichte der deutschen Dichtung III [5], S. 673) mit Recht sagt, die Natur mit karrikaturartiger Pedanterie schilderte; seine Dichtungen giengen also im Preise des zweckmäßigen Haushaltes der Natur auf. Für den Hauptvertreter der zweiten Gruppe, auf welche Lessing auch im Laokoon (St. 16) anspielt, wird man wohl seinen liebsten Freund, Ewald von Kleist (1715—1759), den Dichter des Frühlings, zu halten haben, weniger den gigantischen Albrecht von Haller (1708—1777), welcher in seinen „Alpen" zwar die trefflichste Naturschilderung bot, aber doch mit seinem Gedichte höhere Zwecke verfolgte: „Sitte, die mit der Natur als stimmend angeschaut wird, wird gegen flache Verächter und gegen Moralisten erhoben und das Naturevangelium, je nachdem, bald mit Trotz, bald zärtlich, immer feurig gepredigt" (vgl. Lemcke, Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit, 1871, S. 446). War es doch Kleist vor allen, welcher, in seinem „Frühling" die volle Pracht der neuerwachten Natur feiernd und in frommer Demut zum göttlichen Schöpfer emporblickend, dieselbe in ihrer hohen Vollkommenheit pries und es somit als einen Frevel gegen die Güte Gottes ausschloß, die Natur schöner schildern zu wollen, als sie ist.

Wann[5]) dieses nun aber nicht erfolgte? Wann jene, so große Bewunderer sie auch von der gemeinsten und alltäglichsten Natur sind, sich dennoch wider die Vermischung des Possenhaften und Interessanten erklärten? Wann diese, so ungeheuer sie auch alles finden, was besser und schöner sein will als die Natur, dennoch das ganze griechische Theater ohne den geringsten Anstoß von dieser Seite durchwandelten? Wie wollten wir diesen Widerspruch erklären?

Wir würden notwendig zurückkommen und das, was wir von beiden Gattungen erst behauptet, widerrufen müssen. Aber wie müßten wir widerrufen, ohne uns in neue Schwierigkeiten zu verwickeln? Die Vergleichung einer solchen Haupt- und Staats-Aktion, über deren Güte wir streiten, mit dem menschlichen Leben, mit dem gemeinen Laufe der Welt ist doch so richtig!

Ich will einige Gedanken herwerfen, die, wenn sie nicht gründlich genug sind, doch gründlichere veranlassen können. — Der Hauptgedanke ist dieser: es ist wahr und auch nicht wahr, daß die komische Tragödie gotischer Erfindung die Natur getreu nachahmt; sie ahmt sie nur in einer Hälfte getreu nach und vernachlässigt die andere Hälfte gänzlich; sie ahmt die Natur der Erscheinungen nach, ohne im geringsten auf die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte dabei zu achten.

In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.

Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben;

5) Nach Ableitung und Gebrauch sind „wann" und „wenn" eins, erst Gottsched setzt seit 1748 bedingend „wenn", zeitlich „wann". Dieser Gebrauch drang jedoch erst allmählich durch, denn hier, wie öfters in der Dramaturgie (z. B. St. 16 a. E.), steht „wann" noch bedingend, wie auch oben St. 4 im 7. Absatz: „wann es daher ein Mittel giebt" u. ö. —, während Schiller am Anfange seines „Tell" im Hirtenliede viermal „wenn" zeitlich gebraucht.

wir würden vor allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindrucks sein; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten.

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet [6]).

Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind, und eine andere von nichtigem Belange läuft querein, so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns droht, möglichst auszuweichen. Wir abstrahieren von ihr, und es muß uns notwendig ekeln, in der Kunst das wiederzufinden, was wir aus der Natur wegwünschten.

Nur wenn ebendieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattierungen des Interesse annimmt und eine nicht bloß auf die andere folgt, sondern so notwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraktion des einen oder des andern unmöglich fällt, nur alsdenn verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vorteil zu ziehen. —

Aber genug hiervon, man sieht schon, wo ich hinaus will [7]). —

6) Klarer und bündiger als es Lessing hier thut (vgl. auch was er oben St. 34 S. 239 vom Genie sagt), kann man kaum die Bestimmung der Kunst als „Nachahmung“ angeben. Idealismus und Realismus existieren für ihn nicht. Wer das Bedeutendste und Wesentlichste einer Erscheinung darzustellen vermag und beim Erfassen des Hauptsächlichsten von jedem Zufälligen und Kleinen zu abstrahieren versteht, der ist ihm der wahre Künstler. — Näheres s. bei Gotschlich, Lessings Aristotelische Studien und der Einfluß derselben auf seine Werke, 1876, 2. Kap., S. 18—22.

7) Wo Lessing hinaus will, hat Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung IV [5], S. 450 f., so ausgeführt: „Er will dahin, daß er diese

Den fünfundvierzigsten Abend (Freitags, den 17. Julius)[8]) wurden die **Brüder** des Hrn. **Romanus**[9]) und das **Orakel** vom **Saint Foix**[10]) gespielt.

Das erstere Stück[11]) kann für ein deutsches Original gelten, ob es schon größtenteils aus den Brüdern des

---

Mischspiele gern neckend den Franzosen entgegenhalten, aber zugleich mit den echten Begrenzungen begleiten möchte gegen die stümperhaften Nachahmer, die die platte Natur platt kopieren, die von keiner Natur wissen wollen, die man zu getreu nachahmen könne, die die Verschönerung der Natur für eine Grille halten, von denen jene nichts in der Natur zu vermeiden, diese ihr nichts zuzusetzen finden; von denen jene das Mischspiel völlig mit allen Freiheiten verteidigen würden, wie es nachher Lenz behandelt hat, diese Mühe haben müßten, das griechische Schauspiel schön zu finden. Er will die Spanier nicht überall gut heißen, aber Shakespeare in seinen Meisterstücken retten; er will die Natur retten, aber auch die Kunst, die Wirklichkeit sicher stellen, aber auch das Ideal. Er söhnt Shakespeare mit Aristoteles aus, er stellt sich in die Mitte des gotischen und antiken Geschmacks, und dieses ist eben die Stelle, auf der das deutsche Drama seinen Gipfel erreichte. Goethe trat im Götz dem Shakespeare nahe, in der Iphigenie den Alten, Schiller trat scharf in die Mitte. So waren wir in aller plastischen und redenden Kunst immer zwischen Nord und Süd, zwischen Niederland und Griechenland, zwischen Natur und Ideal gestellt. Und es ist wahrlich wieder mehr als bloß kritischer Verstand, was auch hier Lessing die Natur seines Volkes mit einem einzigen Takte finden und bestimmen lehrte."

8) In der Originalausgabe steht irrtümlich: 12. Julius.

9) **Karl Franz Romanus**, geb. 1731 in Leipzig, wo er seit dem Jahre 1755 seine Lustspiele (nach der Handschrift) aufführen ließ, die 1761 anonym erschienen; in Dresden wurde er später als Steuersekretär angestellt und starb daselbst 1787 als Geheimer Kriegsrat. Jene Sammlung beurteilte Nicolai im Jahre 1765 im 329. Litteraturbriefe (Teil 23, S. 51 ff.); er spricht ihm die Anlage zu, ein guter komischer Dichter zu werden. Auch Christian Heinrich Schmid (vgl. St. 73 Anm. 30) lobt ihn in seiner „Theorie der Poesie" S. 497.

10) S. St. 73 Anm. 3.

11) In jener Sammlung der Lustspiele des Romanus, welche das aus der „Dichtkunst" des Horaz (V. 287) entnommene charakteristische Motto hat: et celebrare domestica facta [„und zu dichten in Stoffen der Heimat"], veröffentlichte Romanus 1761 fünf Lustspiele, unter denen die „Brüder" die ersten waren, die auch 1768 im „Theater der Deutschen" [„einer reichen Sammlung, für den kritischen Gebrauch zwar nicht geeignet, aber bequem zum Handgebrauch", wie Gödeke sagt] Teil 6 unter dem Doppeltitel „Die Brüder oder die Schule der Väter" wieder abgedruckt wurden. Die Inhaltsangabe haben wir St. 72 Anm. 13 gegeben, [illegible] wo Lessing auf das Stück selbst zu sprechen kommt; hier stehe nur [illegible] Bemerkung, daß Nicolai (a. a. O. S. 51—53) meint, Romanus [illegible] infolge einiger Abweichungen von seinem Vorbilde Terenz (s. d. fol

Terenz[12]) genommen ist. Man hat gesagt, daß auch Molière aus dieser Quelle geschöpft habe und zwar seine Männerschule[13]). Der

Anmerkung) verschiedene Situationen eingefügt, die seinem Stücke zum Vorteile gereichten; doch sei dasselbe zu lang und deshalb mit Recht bei einer Aufführung in Wien gekürzt worden.

12) „Adelphoi" („die Brüder") lautet der Titel dieses wohlgelungenen Lustspiels, das der unter die besten lateinischen Komödiendichter zu zählende **Publius Terentius Afer** (185—159 v. Chr.) nach einem gleichnamigen Lustspiele des griechischen Komikers Menander (s. St. 21 A. 9) unter Mitbenutzung einer Scene aus dem Anfange eines Stückes („Die Miteinandersterbenden") des Diphilos (aus Sinope, eines Zeitgenossen Menanders) um das Jahr 162 v. Chr. kunstvoll in der Bühnentechnik und in seiner eleganter Sprache verfaßt hat; aufgeführt wurde es wiederholt, sicher im Jahre 160 v. Chr. Inhalt: Der sittenstrenge Demea hat zwei Söhne, Äschinus und Ktesipho; den letzteren erzieht er streng auf dem Lande, während der ältere, Äschinus, von Demeas unverheiratetem Bruder Micio adoptiert ist und in der Stadt alle Freiheiten eines lockeren Lebens genießt, ohne daß der schwache Adoptivvater dagegen einschreitet. Das hat Demea schon längst besorgt gemacht. Er kommt zur Stadt und muß hören, daß Äschinus eben eine Sklavin, die Zitherspielerin Psaltria, aus dem Hause eines Kupplers geraubt habe. Erzürnt wirft er seinem Bruder Micio das Sträfliche seiner allzugroßen Nachsicht vor und stellt Ktesipho als das Muster eines wohlerzogenen Jünglings hin. Micio hält seine Erziehungsweise für die richtige, und wirklich kommt bald darauf heraus, daß Äschinus das Mädchen nur für seinen ebenfalls leichtsinnigen Bruder Ktesipho geraubt und dem Kuppler abgehandelt hat, während Äschinus im Grunde ein edler Charakter ist, der seiner Geliebten Pamphila, einer attischen Bürgerin, welche mit doppeltem Schmerze sich von ihm verlassen glaubt, da sie ihm eben einen Sohn geboren hat, treu bleibt und nichts sehnlicher wünscht, als mit ihr vereint zu werden. Micio triumphiert, und der enttäuschte Demea willigt in die Ehe seines älteren Sohnes mit Pamphila ein; am anderen Morgen aber will er mit seinem Sohne Ktesipho wieder aufs Land, Psaltria soll als Sklavin mit; dann aber geht er soweit, daß er seinen Bruder Micio überredet, Pamphilas Mutter, die alte Sostrata, zu heiraten, seinen durchtriebenen Sklaven Syrus und dessen Weib freizugeben und Hegio, einem Verwandten von Micios künftiger Frau, der ihr in der Not beigestanden hat, ein Gut zu überlassen. Durch diese Überbietung verspottet er nur Micios Nachsicht, die nicht in der Erkenntnis von Recht und Billigkeit wurzelt, sondern nur in der Unfähigkeit besteht, etwas abzuschlagen; in der Zukunft will er den jüngeren seinen Rat nicht vorenthalten. So kommt seine Strenge wieder zu ihrem Rechte, doch verbindet er dieselbe mit der väterlichen Milde, indem er seinem Sohne Ktesipho verzeiht.

13) S. St. 53, Inhaltsangabe. Das Lustspiel Molières, in Versen und drei Akten, ist eine weitgehende Nachahmung der „Brüder" des Terenz und wurde zuerst am 4. Juni 1661 aufgeführt. Wir holen hier seinen Inhalt nach. Ariste und Sganarelle, zwei Brüder von grund=

Herr von Voltaire macht seine Anmerkungen[14]) über dieses Vorgeben, und ich führe Anmerkungen von dem Herrn von Voltaire so gern an! Aus seinen geringsten ist noch immer etwas zu lernen, wenn schon nicht allezeit das, was er darin sagt, wenigstens das, was er hätte sagen sollen. Primus sapientiæ gradus est, falsa intelligere[15]) (wo dieses Sprüchelchen steht,

---

verschiedenem Charakter, haben zwei verwaiste Schwestern, Leonore und Isabelle, zu sich genommen, um sie erziehen zu lassen, jeder verschieden. Sganarelle, ein mürrischer und eigensinniger Sonderling, schließt Isabelle von aller Welt ab und bewacht sie eifersüchtig, da er sie zu seiner Frau machen will; Ariste, der ältere Bruder, erzieht Leonore vertrauensvoll und verständig, indem er ihr alle erlaubten Vergnügungen gestattet. Beide Brüder hadern miteinander, und jeder spottet über des anderen Erziehungsweise. Währenddessen hat Isabelle ein Liebesverhältnis mit Valer, einem jugendlichen Nachbarn, angeknüpft und benutzt die Einfalt und Kurzsichtigkeit Sganarelles, unter dem Vorwande, sich die lästigen Aufmerksamkeiten Valers zu verbitten, dem Geliebten einen Brief durch Sganarelle zu senden; Valer antwortet scheinbar entsagend ebenso und wird von Sganarelle selbst veranlaßt, mit zu Isabelle zu gehen, um sein Schicksal zu vernehmen. Bei dieser Zusammenkunft versteht es Isabelle meisterhaft, durch scheinbar an ihren Vormund gerichtete Worte, die aber Valer auf sich beziehen muß und bezieht, dem Geliebten ihre Treue zu versichern. Da Sganarelle seine Vermählung mit Isabelle auf die nächste Zeit festsetzt, so muß diese zu einer neuen Intrigue ihre Zuflucht nehmen: sie gesteht Sganarelle, daß ihre Schwester Leonore in ihrem Zimmer sei und mit Nachahmung ihrer Stimme durch das Fenster sich mit dem treulosen Valer unterreden wolle, um ihn für sich wiederzugewinnen; die Fortgehende dürfe also nicht angeredet werden. Sie ist es aber selbst, und Sganarelle läßt sie fortgehen, da er sich hämisch freut, daß seines Bruders Erziehungsweise solche Frucht trage. Kaum aber ist die vermeintliche Leonore in Valers Thür verschwunden, da macht Sganarelle Lärm und ruft Notar und Zeugen und seinen Bruder Ariste herbei: jene beiden müßten ein Paar werden, anders sei des Hauses Ehre nicht zu retten. Ariste, der Leonore auf einem Balle weiß, zeigt sich ruhig und unbesorgt und hat nichts dagegen, daß die beiden in Valers Hause vermählt werden. Der Notar regelt die Angelegenheit in diesem Sinne: Isabelle und Valer werden verbunden, — Sganarelle aber ist geprellt.

14) In seinem Leben Molières (Oeuvres, tom. X, pag. 20—35), dort lauten die Worte: „Man hat gesagt, daß die Männerschule eine Kopie der Brüder des Terenz wäre. Hätte es damit seine Richtigkeit, so würde Molière noch mehr den Ruhm, daß er den guten Geschmack des alten Rom auf die französische Bühne zu verpflanzen wußte, als den Tadel verdient haben, daß er die Idee seines Stückes anderswoher entlehnt habe. Allein die Brüder des Terenz — —“ dann folgen die Worte, welche Lessing nachher im Texte in getreuer Übersetzung bietet.

15) „Die erste Stufe zur Weisheit ist die Wahrnehmung des Falschen.“ Die Worte stehen in den Divinae institutiones (Aus

will mir nicht gleich beifallen), und ich wüßte keinen Schriftsteller in der Welt, an dem man es so gut versuchen könnte, ob man auf dieser ersten Stufe der Weisheit stehe, als an dem Herrn von Voltaire, aber daher auch keinen, der uns die zweite zu ersteigen weniger behilflich sein könnte: secundus, vera cognoscere[16]). Ein kritischer Schriftsteller, dünkt mich, richtet seine Methode auch am besten nach diesem Sprüchelchen ein. Er suche sich nur erst jemanden, mit dem er streiten kann, so kömmt er nach und nach in die Materie, und das übrige findet sich. Hierzu habe ich mir in diesem Werke, ich bekenne es aufrichtig, nun einmal die französischen Skribenten vornehmlich erwählt, und unter diesen besonders den Herrn von Voltaire. Also auch jetzt, nach einer kleinen Verbeugung, nur darauf zu! Wem diese Methode aber etwan mehr mutwillig als gründlich scheinen wollte, der soll wissen, daß selbst der gründliche Aristoteles sich ihrer fast immer bedient hat. Solet Aristoteles, sagt einer von seinen Auslegern, der mir eben zur Hand liegt, quærere pugnam in suis libris. Atque hoc facit non temere et casu, sed certa ratione atque consilio: nam labefactatis aliorum opinionibus[17]), u. s. w. O des Pedanten! würde der Herr von Voltaire rufen. — Ich bin es bloß aus Mißtrauen in mich selbst.

„Die Brüder des Terenz," sagt der Herr von Voltaire, „können höchstens die Idee zu der Männerschule gegeben haben. In den Brüdern sind zwei Alte von verschiedner Gemütsart, die ihre Söhne ganz verschieden erziehen; ebenso sind in der Männerschule zwei Vormünder, ein sehr strenger und ein sehr nach-

---

gabe von Cellarius, 1698, pag. 93) des Lactantius Firmianus, der im 3. und 4. christlichen Jahrhunderte in Nikomedia lebte und jenes Werk zwischen 307 und 310 schrieb, das als eine „anmutige, aber nicht tiefe Polemik zur systematischen Begründung der christlichen Glaubenslehre" bezeichnet werden kann; es war ausgezeichnet durch seine klassische Sprache, und deshalb wurde Lactanz auch der christliche Cicero genannt.

16) „Die zweite Stufe ist die Erkenntnis des Wahren."

17) „Es pflegt Aristoteles in seinen Schriften den Streit zu suchen. Und zwar thut er dies nicht blindlings und aufs Geratewohl, sondern absichtlich und nach einer bestimmten Methode: denn zuerst erschüttert er die Ansichten des Gegners." Es ist bis jetzt noch niemandem gelungen, den lateinischen Kommentar aufzufinden, welchem Lessing diese Worte entlehnt hat.

sehender[18]): das ist die ganze Ähnlichkeit. In den Brüdern ist fast ganz und gar keine Intrigue, die Intrigue in der Männerschule hingegen ist fein und unterhaltend und komisch. Eine von den Frauenzimmern des Terenz, welche eigentlich die interessanteste Rolle spielen müßte, erscheint bloß auf dem Theater, um niederzukommen. Die Isabelle des Molière ist fast immer auf der Scene und zeigt sich immer witzig und reizend und verbindet sogar die Streiche, die sie ihrem Vormunde spielt, noch mit Anstand. Die Entwicklung in den Brüdern ist ganz unwahrscheinlich; es ist wider die Natur, daß ein Alter, der sechzig Jahre ärgerlich und streng und geizig gewesen, auf einmal lustig und höflich und freigebig werden sollte. Die Entwicklung in der Männerschule aber ist die beste von allen Entwicklungen des Molière; wahrscheinlich, natürlich, aus der Intrigue selbst hergenommen, und was ohnstreitig nicht das Schlechteste daran ist, äußerst komisch."

Einundsiebzigstes Stück.

Den 5. Januar 1768.

Es scheint nicht, daß der Herr von Voltaire, seitdem er aus der Klasse bei den Jesuiten[1]) gekommen, den Terenz viel wieder gelesen habe. Er spricht ganz so davon, als von einem alten Traume; es schwebt ihm nur noch so was davon im Gedächtnisse, und das schreibt er auf gut Glück so hin, unbekümmert, ob es gehauen oder gestochen ist. Ich will ihm nicht aufmutzen, was er von der Pamphila des Stücks sagt, „daß sie bloß auf dem Theater erscheine, um niederzukommen." Sie erscheint gar nicht auf dem Theater; sie kömmt nicht auf dem Theater nieder;

---

18) „Nachsehend" im Sinne von „nachsichtig" findet sich bei Lessing mehrfach (s. Grimm, Deutsches Wörterbuch s. v.), bei anderen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts nur vereinzelt, z. B. bei Klinger und Rabener; jetzt ist es ganz veraltet.

1) Voltaire besuchte das Jesuitenkolleg Louis-le-Grand von 1704—1710. Nach dem damals bei den Jesuiten geltenden Lehrplane (Ratio et institutio studiorum societatis Jesu, von dem fünften General des Ordens Claudius von Aquaviva 1599 veröffentlicht) war die Aufführung Terenzischer Stücke nicht bloß verpönt, sondern sogar ihre Lektüre vom Unterrichte ausgeschlossen. Kannte Lessing diese Thatsache, so liegt in seinen Worten bitterer Hohn.

man vernimmt bloß ihre Stimme aus dem Hause; und warum sie eigentlich die interessanteste Rolle spielen müßte, das läßt sich auch gar nicht absehen. Den Griechen und Römern war nicht alles interessant, was es den Franzosen ist. Ein gutes Mädchen, das mit ihrem Liebhaber zu tief in das Wasser gegangen und Gefahr läuft, von ihm verlassen zu werden, war zu einer Hauptrolle ehedem sehr ungeschickt. —

Der eigentliche und grobe Fehler, den der Herr von Voltaire macht, betrifft die Entwicklung und den Charakter des Demea. Demea ist der mürrische, strenge Vater, und dieser soll seinen Charakter auf einmal völlig verändern. Das ist, mit Erlaubnis des Herrn von Voltaire, nicht wahr. Demea behauptet seinen Charakter bis ans Ende. Donatus[2]) sagt: Servatur autem per totam fabulam mitis Micio, saevus Demea, Leno avarus[3]) u. s. w. Was geht mich Donatus an? dürfte der Herr von Voltaire sagen. Nach Belieben; wenn wir Deutsche nur glauben dürfen, daß Donatus den Terenz fleißiger gelesen und besser verstanden als Voltaire. Doch es ist ja von keinem verlornen Stücke die Rede; es ist noch da, man lese selbst.

Nachdem Micio den Demea durch die triftigsten Vorstellungen zu besänftigen gesucht, bittet er ihn, wenigstens auf heute sich seines Ärgernisses zu entschlagen, wenigstens heute lustig zu sein. Endlich bringt er ihn auch so weit; heute will Demea alles gut sein lassen; aber morgen, bei früher Tageszeit, muß der Sohn wieder mit ihm aufs Land; da will er ihn nicht gelinder halten,

2) **Älius Donatus**, ein berühmter Grammatiker und Rhetor, lehrte zu Rom um die Mitte des 4. Jahrhunderts nach Chr. und verfaßte unter anderen Schriften einen wertvollen Kommentar zu den Komödien des Terenz. Leider ist dieser jedoch nicht in seiner ursprünglichen Gestalt auf uns gekommen, sondern nur als eine bunte Kompilation aus zwei oder mehr Kommentaren, von denen nur einer, wahrscheinlich rhetorischen und philosophischen Inhalts, auf Donat zurückzuführen ist. Bereits Lessing hat in den „Kollektaneen zur Litteratur" (L.=M. Bd. XI, 1, S. 361) den noch heute unerfüllten Wunsch ausgesprochen, daß die verschiedenen Elemente dieses Kommentars gesichtet würden und damit festgestellt werde, was unzweifelhaft davon Donat und den Alten gehöre, und was späterer Zusatz sei.

3) „Es bleibt aber das ganze Stück hindurch Micio sanft, Demea wild, der Kuppler habsüchtig [Syrus listig, Ktesipho schüchtern, Äschinus freigebig, die Frauen zaghaft, Hegio ernst]." Die Stelle, welche wir vervollständigt haben, steht am Schlusse der Inhaltsangabe, die dem Stücke vorangeht und Donatus zugeschrieben wird.

da will er es wieder mit ihm anfangen, wo er es heute gelassen hat; die Sängerin, die diesem der Vetter[4]) gekauft, will er zwar mitnehmen, denn es ist doch immer eine Sklavin mehr, und eine, die ihm nichts kostet; aber zu singen wird sie nicht viel bekommen, sie soll kochen und backen. In der darauf folgenden vierten Scene des fünften Aktes[5]), wo Demea allein ist, scheint es zwar, wenn man seine Worte nur so obenhin nimmt, als ob er völlig von seiner alten Denkungsart abgehen und nach den Grundsätzen des Micio zu handeln anfangen wolle. Doch die Folge zeigt es, daß man alles das nur von dem heutigen Zwange, den er sich anthun soll, verstehen muß. Denn auch diesen Zwang weiß er hernach so zu nutzen, daß er zu der förmlichsten hämischsten Verspottung seines gefälligen Bruders ausschlägt. Er stellt sich lustig, um die andern wahre Ausschweifungen und Tollheiten begehen zu lassen; er macht in dem verbindlichsten Tone die bittersten Vorwürfe; er wird nicht freigebig, sondern er spielt den Verschwender; und wohl zu merken, weder von dem Seinigen, noch in einer andern Absicht, als um alles, was er Verschwenden nennt, lächerlich zu machen. Dieses erhellt unwidersprechlich aus dem, was er dem Micio antwortet, der sich durch den Anschein betriegen läßt und ihn wirklich verändert glaubt[6]). Hic ostendit Terentius, sagt

4) Bei Terenz ist Äschinus der Bruder, nicht der Vetter Ktesiphos. Lessing begieng die Verwechslung im Hinblicke auf Romanus' Stück, wo Leander Lykasts Vetter ist (vgl. die Inhaltsangabe von St. 72 A. 13).

5) In der Ausgabe von Fleckeisen ist es (V. 859 f.) in der ersten (gewöhnlich als 4. bezeichneten) Scene des 5. Aktes; die Worte lauten übersetzt (nach J. Herbst):

„Denn ich gebe,
Das harte Leben, das ich seither führte,
Nun fast am Ziele meiner Laufbahn auf.“

6) Ebenda (V. 984—991) in der Schlußscene (V, 9 gewöhnlich bezeichnet) des Stückes:

„Micio: Was ist das? Was hat so mit einem Mal
Dein Wesen umgewandelt? Welche Lust
Am Schenken? Was für eine plötzliche
Freigebigkeit ist dieses?
Demea: Laß dirs sagen!
Ich wollte zeigen, wenn dich die für freundlich
Und liebenswürdig halten, daß das nicht
Auf wahres Thun, noch Recht und Billigkeit
Sich gründet; nein, weil du den Jaherrn machst,

Donatus[7]), magis Demeam simulasse mutatos mores quam mutavisse.

Ich will aber nicht hoffen, daß der Herr von Voltaire meint, selbst diese Verstellung laufe wider den Charakter des Demea, der vorher nichts als geschmält und gepoltert habe: denn eine solche Verstellung erfordere mehr Gelassenheit und Kälte, als man dem Demea zutrauen dürfe. Auch hierin ist Terenz ohne Tadel, und er hat alles so vortrefflich motiviert, bei jedem Schritte Natur und Wahrheit so genau beobachtet, bei dem geringsten Übergange so feine Schattierungen in acht genommen, daß man nicht aufhören kann, ihn zu bewundern.

Nur ist öfters, um hinter alle Feinheiten des Terenz zu kommen, die Gabe sehr nötig, sich das Spiel des Akteurs dabei zu denken; denn dieses schrieben die alten Dichter nicht bei. Die Deklamation hatte ihren eignen Künstler, und in dem übrigen konnten sie sich ohne Zweifel auf die Einsicht der Spieler verlassen, die aus ihrem Geschäfte ein sehr ernstliches Studium[8]) machten. Nicht selten befanden sich unter diesen die Dichter selbst; sie sagten, wie sie es haben wollten; und da sie ihre

---

Nachsichtig bist und spendest, Micio.
Nun also, wenn aus dem Grund, Äschinus,
Mein Wesen euch verhaßt ist, weil ich nicht
So alles allerdings, ob recht, ob unrecht,
Gutheiße: sei es drum! Verschleudert, kauft,
Thut ganz, was euch beliebt!"

7) Zu Akt 5, Sc. 9, V. 35, Stallbaumsche Ausgabe S. 213: „Hier zeigt Terenz, daß Demea mehr eine Sinnesänderung heuchelt, denn wirklich erfahren hat."

8) Gegen das Ende der römischen Republik begannen die römischen Schauspieler, bis dahin meist Sklaven oder Freigelassene, eine geachtetere Stellung einzunehmen, da unter ihnen bedeutendere Talente auftraten: Roscius als komischer, Äsopus als tragischer Mime (vgl. über beide Horaz, Episteln II, 1, 82). Einige, auch Roscius, gründeten förmliche Schulen, damit die angehenden Schauspieler sich eine künstlerische Ausbildung erwerben könnten. Gleichzeitig besuchten sie aber noch den Unterricht in den Rhetorenschulen. Diese standen unter der Leitung besonderer Lehrer (declamatores); in ihnen bekamen sowohl angehende Redner und Staatsmänner als auch Schauspieler die gründlichste und das Einzelnste in der körperlichen Beredsamkeit berücksichtigende Unterweisung im Halten von Vorträgen (declamare, declamationes). Daneben gab es noch besondere Lehrer, welche man aufsuchte, um die Kunst des eigentlichen Vortrags zu lernen (die sogenannten Phonasci), von denen wir wissen, daß sie „die Bildung der Stimme systematisch durch musikalische Kunstübungen im Vereine mit diätetischer Zucht" betrieben.

Stücke überhaupt nicht eher bekannt werden ließen, als bis sie gespielt waren, als bis man sie gesehen und gehört hatte, so konnten sie es um so mehr überhoben sein, den geschriebenen Dialog durch Einschiebsel zu unterbrechen, in welchen sich der beschreibende Dichter gewissermaßen mit unter die handelnden Personen zu mischen scheint. Wenn man sich aber einbildet, daß die alten Dichter, um sich diese Einschiebsel zu ersparen, in den Reden selbst jede Bewegung, jede Geberde, jede Miene, jede besondere Abänderung der Stimme, die dabei zu beobachten, mit anzudeuten gesucht, so irrt man sich. In dem Terenz allein kommen unzählige Stellen vor, in welchen von einer solchen Andeutung sich nicht die geringste Spur zeigt, und wo gleichwohl der wahre Verstand nur durch die Erratung der wahren Aktion kann getroffen werden; ja in vielen scheinen die Worte gerade das Gegenteil von dem zu sagen, was der Schauspieler durch jene ausdrücken muß.

Selbst in der Scene[9]), in welcher die vermeinte Sinnesänderung des Demea vorgeht, finden sich dergleichen Stellen, die ich anführen will, weil auf ihnen gewissermaßen die Mißdeutung beruht, die ich bestreite. — Demea weiß nunmehr alles, er hat es mit seinen eignen Augen gesehen, daß es sein ehrbarer frommer Sohn ist, für den die Sängerin entführt worden, und stürzt mit dem unbändigsten Geschrei heraus. Er klagt es dem Himmel und der Erde und dem Meere; und eben bekömmt er den Micio zu Gesicht.

Demea. Ha! da ist er, der mir sie beide verdirbt — meine Söhne, mir sie beide zu Grunde richtet! —

Micio. O so mäßige dich, und komm wieder zu dir!

Demea. Gut, ich mäßige mich, ich bin bei mir, es soll mir kein hartes Wort entfahren. Laß uns bloß bei der Sache bleiben. Sind wir nicht eins geworden, warst du es nicht selbst, der es zuerst auf die Bahn brachte, daß sich ein jeder nur um den seinen bekümmern sollte? Antworte. u. s. w.

Wer sich hier nur an die Worte hält und kein so richtiger Beobachter ist, als es der Dichter war, kann leicht glauben, daß Demea viel zu geschwind austobe, viel zu geschwind diesen gelassenern Ton anstimme. Nach einiger Überlegung wird ihm zwar vielleicht beifallen, daß jeder Affekt, wenn er aufs äußerste ge-

9) Gewöhnlich als 3. Scene des 5. Aktes bezeichnet (bei Fleckeisen die letzte des 4. Aktes, V. 792—798).

kommen, notwendig wieder sinken müsse; daß Demea, auf den Verweis seines Bruders, sich des ungestümen Jachzorns[10]) nicht anders als schämen könne; das alles ist auch ganz gut, aber es ist doch noch nicht das Rechte. Dieses lasse er sich also vom Donatus lehren, der hier zwei vortreffliche Anmerkungen hat. Videtur, sagt er, paulo citius destomachatus, quam res etiam incertæ poscebant. Sed et hoc morale: nam iuste irati omissa sævitia ad ratiocinationes saepe festinant[11]). Wenn der Zornige ganz offenbar recht zu haben glaubt, wenn er sich einbildet, daß sich gegen seine Beschwerden durchaus nichts einwenden lasse, so wird er sich bei dem Schelten gerade am wenigsten aufhalten, sondern zu den Beweisen eilen, um seinen Gegner durch eine so sonnenklare Überzeugung zu demütigen. Doch da er über die Wallungen seines kochenden Geblüts nicht so unmittelbar gebieten kann, da der Zorn, der überführen will, doch noch immer Zorn bleibt, so macht Donatus die zweite Anmerkung: non quid dicatur, sed quo gestu dicatur, specta: et videbis neque adhuc repressisse iracundiam, neque ad se rediisse Demeam[12]). Demea sagt zwar: ich mäßige mich, ich bin wieder bei mir: aber Gesicht und Geberde und Stimme verraten genugsam, daß er sich noch nicht gemäßigt hat, daß er noch nicht wieder bei sich ist. Er bestürmt den Micio mit einer Frage über die andere, und Micio hat alle seine Kälte und gute Laune nötig, um nur zum Worte zu kommen.

---

10) Neben „Jähzorn" findet sich die ältere nicht umgelautete Nebenform „Jachzorn" noch heute, abgeleitet von dem althochdeutschen Adjektivum gâhi „schnell", mittelhochdeutsch gâch und umgelautet gæhe, mit unregelmäßiger Entwickelung des j für g im Anlaute im Neuhochdeutschen (zuerst wohl im 17. Jahrhunderte bei Canitz, Satiren, 4. Satire V. 279: „vom Jachzorn angetrieben"), das aber die Form mit g (Gähzorn u. s. w.), allerdings als die weniger übliche, noch heute zeigt.

11) „Es scheint, als ob er ein wenig zu schnell von seinem unleidlichen Wesen geheilt sei, schneller wenigstens, als es die noch ungewisse Lage erforderte. Aber auch dieses liegt im menschlichen Charakter begründet: denn wer gerechten Zorn empfindet, geht oft schnell vom Aufbrausen zu ruhiger Überlegung über", Donat zu Akt 5, Sc. 3, V. 10 (Stallbaum S. 177 f.).

12) „Nicht auf die Worte selbst, sondern auf das Geberdenspiel richte man sein Augenmerk, und man wird alsdann sehen, daß bis jetzt Demea weder seinen Zorn unterdrückt, noch auch ruhiger Überlegung fähig geworden ist", Donat zu Akt 5, Sc. 3, V. 9 (Stallbaum ebenda).

Zweiundsiebzigstes Stück.

Den 8. Januar 1768.

Als er endlich dazu kömmt, wird Demea zwar eingetrieben [1]), aber im geringsten nicht überzeugt. Aller Vorwand, über die Lebensart seiner Kinder unwillig zu sein, ist ihm benommen; und doch fängt er wieder von vorne an zu nergeln [2]). Micio muß auch nur abbrechen und sich begnügen, daß ihm die mürrische Laune, die er nicht ändern kann, wenigstens auf heute Frieden lassen will. Die Wendungen, die ihn Terenz dabei nehmen läßt, sind meisterhaft [3]).

Demea. Nun gieb nur acht, Micio, wie wir mit diesen schönen Grundsätzen, mit dieser deiner lieben Nachsicht am Ende fahren werden.

Micio. Schweig doch! Besser, als du glaubst. — Und nun genug davon! Heute schenke dich mir! Komm, kläre dich auf [4])!

Demea. Mags doch nur heute sein! Was ich muß, das muß ich. — Aber morgen, sobald es Tag wird, geh ich wieder aufs Dorf, und der Bursche geht mit. —

Micio. Lieber noch ehe es Tag wird, dächte ich. Sei nur heute lustig!

Demea. Auch das Mensch [5]) von einer Sängerin muß mit heraus.

Micio. Vortrefflich! So wird sich der Sohn gewiß nicht weg wünschen. Nur halte sie auch gut.

---

1) S. St. 37, Anm. 18.

2) Das doppelte „r" (so in der Originalausgabe) ist ungewöhnlich; neben der gewöhnlichen Schreibung „nergeln" kommt auch nörgeln (Adelung im nhd. Wörterbuche) vor. Die Ableitung des Wortes ist dunkel, doch findet es sich fast nur bei nord- und mitteldeutschen Schriftstellern; Lessing hat es mehrmals in der Bedeutung: bemängeln, ohne Grund in mürrischer Weise tadeln.

3) Akt 5, Sc. 3, V. 46—67; bei Fleckeisen Schlußscene des 4. Aktes (V. 835—853). Meisterhaft ist auch Lessings Übertragung.

4) „sei heiter". Die intransitive Bedeutung des Verbums „aufklären" geben wir durch die reflexive Form, im eigentlichen wie im übertragenen Sinne; letzteres ist nicht häufig: neben unserer Stelle, in welcher noch das sinnliche Moment des Wortes festgehalten ist, führt Grimm (D. Wörterb.) nur eine Stelle aus Goethe an (Dichtung und Wahrheit, 4. Teil, Buch 19 über Lavater: sich über einen seltenen und seltsamen Mann aufklären).

5) Der neutrale Gebrauch des Wortes gehört zu den F[illegible] denen Lessing Ausdrücke der derberen Umgangssprache gebraucht [illegible] Anm. 4), hier in verächtlichem Sinne von einer weiblichen [illegible] Gebrauch, welcher seit dem 15. Jahrhunderte zu allen [illegible] Einschränkung üblich gewesen ist.

Demea. Da laß mich vor sorgen[6])! Sie soll in der Mühle und vor dem Ofenloche Mehlstaubs und Kohlstaubs und Rauchs genug kriegen. Dazu soll sie mir am heißen Mittage stoppeln gehn, bis sie so trocken, so schwarz geworden, als ein Löschbrand[7]).

Micio. Das gefällt mir! Nun bist du auf dem rechten Wege! — Und alsdenn, wenn ich wie du wäre, müßte mir der Sohn bei ihr schlafen, er möchte wollen oder nicht.

Demea. Lachst du mich aus? — Bei so einer Gemütsart freilich kannst du wohl glücklich sein. Ich fühl' es, leider —

Micio. Du fängst doch wieder an?

Demea. Nu, nu, ich höre ja auch schon wieder auf.

Bei dem „Lachst du mich aus?" des Demea merkt Donatus an: Hoc verbum vultu Demeae sic profertur, ut subrisisse videatur invitus. Sed rursus EGO SENTIO amare severeque dicit[8]). Unvergleichlich! Demea, dessen voller Ernst es war, daß er die Sängerin nicht als Sängerin, sondern als eine gemeine Sklavin halten und nutzen[9]) wollte, muß über den Einfall des Micio lachen. Micio selbst braucht nicht zu lachen: je ernsthafter er sich stellt, desto besser. Demea kann darum doch sagen: Lachst du mich aus? und muß sich zwingen wollen, sein eignes Lachen zu verbeißen. Er verbeißt es auch bald, denn das „Ich fühl es leider" sagt er wieder in einem ärgerlichen und bittern Tone. Aber so ungern, so kurz das Lachen auch ist: so große Wirkung hat es gleichwohl. Denn einen Mann wie Demea hat man wirklich vors erste gewonnen, wenn man ihn nur zu lachen machen kann. Je seltner ihm diese wohltätige Erschütterung ist, desto länger hält sie innerlich an; nachdem er

6) des komischen Eindrucks halber (pedantische Geschäftigkeit!) hat Lessing bei der Übertragung aus dem Lateinischen das „vor" von „da" getrennt.

7) „Löschbrand, d. i. gelöschter Brand" (s. Grimm, D. Wörterb.) wird wie hier in dem Sinne von „Kohle" (Terenz: carbo), der ausgelöschten wie der glimmenden, nicht selten, von Luther (Jesaias 7, 4) an, gebraucht; recht bezeichnend ist die Stelle aus Voß' Luise, 1. Idylle, V. 355: „Und mit des Löschbrands Ende, dem glimmenden, zündete Hans an."

8) „dieses Wort wird von Demea mit scheinbar lächelnder Miene ausgesprochen, aber bei „Ich fühle es" klingt seine Sprache wieder bitter und rauh," Donat z. Akt 5, Sc. 33, V. 66 (b. Stallbaum, a. a. O. S. 186).

9) Wenn auch noch Schiller und Goethe das Verbum „nutzen" transitiv anwenden (so auch Lessing oben St. 37 S. 250, St. 40 S. 268, St. 41 S. 345, St. 42 S. 352 u. ö.), so fängt es doch an in dem Sinne *von „gebrauchen"* zu veralten und durch „benutzen" verdrängt zu werden; *hier hat es* vielleicht noch den Nebensinn „ausnutzen".

längst alle Spur derselben auf seinem Gesichte vertilgt, dauert sie noch fort, ohne daß er es selbst weiß, und hat auf sein nächstfolgendes Betragen einen gewissen Einfluß. —

Aber wer hätte wohl bei einem Grammatiker[10]) so feine Kenntnisse gesucht? Die alten Grammatiker waren nicht das, was wir jetzt bei dem Namen denken. Es waren Leute von vieler Einsicht; das ganze weite Feld der Kritik war ihr Gebiete[11]). Was von ihren Auslegungen klassischer Schriften auf uns gekommen, verdient daher nicht bloß wegen der Sprache studiert zu werden. Nur muß man die neuern Interpolationen zu unterscheiden wissen. Daß aber dieser Donatus (Älius) so vorzüglich reich an Bemerkungen ist, die unsern Geschmack bilden können, daß er die versteckteften Schönheiten seines Autors mehr als irgend ein anderer zu enthüllen weiß, das kömmt vielleicht weniger von seinen größern Gaben, als von der Beschaffenheit seines Autors selbst. Das römische Theater war zur Zeit des Donatus noch nicht gänzlich verfallen; die Stücke des Terenz wurden noch gespielt, und ohne Zweifel noch mit vielen von den Überlieferungen gespielt, die sich aus den bessern Zeiten des römischen Geschmacks herschrieben; er durfte also nur anmerken, was er sah und hörte; er brauchte also nur Aufmerksamkeit und Treue, um sich das Verdienst zu machen, daß ihm die Nachwelt

10) Noch zu Lessings Zeit dachte man, und öfters mit Recht, bei dem Namen „Grammatiker“ nur an kleinliche und geistlose Gelehrte, welche, im Schulstaube verkommend und auf Trivialitäten der lateinischen oder griechischen Sprache herumreitend, diese ihre kümmerliche Weisheit für das unerreichte Muster echter Wissenschaft hielten. An ihnen mißt Lessing die lateinischen Nationalgrammatiker, welche er richtig als „Leute von vieler Einsicht“ bezeichnet. Sie waren Gelehrte im vollen Sinne des Wortes, denn sie beschäftigten sich nicht nur mit der Erforschung der Sprache als solcher, sondern waren die eigentlichen Bewahrer der geistigen Schätze der Nation und umspannten das gesamte Gebiet des damaligen Wissens. Die Texte der besten Schriftsteller, Dichter wie Prosaiker, wurden von ihnen festgestellt, sachliche Kommentare zu denselben verfaßt, daneben die feinsinnigsten litterarhistorischen Untersuchungen geführt, und auf den normartigen Gebrauch der besten Schriftsteller gründeten sie ihre grammatischen Handbücher. Die Namen eines M. Terentius Varro, C. Julius Cäsar (der bei all seinen Großthaten noch Zeit fand, eine lateinische „Formenlehre“ zu schreiben), des Verrius Flaccus, Valerius Probus, des großen Polyhistor und Naturkundigen Plinius des Ältern, des Charisius und Priscian, denen sich Donat anschließt, seien hier nur genannt.

11) Gebiete, s. St. 43, A. 2.

Feinheiten zu verdanken hat, die er selbst schwerlich dürfte ausgegrübelt haben. Ich wüßte daher auch kein Werk, aus welchem ein angehender Schauspieler mehr lernen könnte als diesen Kommentar des Donatus über den Terenz; und bis das Latein unter unsern Schauspielern üblicher wird, wünschte ich sehr, daß man ihnen eine gute Übersetzung davon in die Hände geben wollte. Es versteht sich, daß der Dichter dabei sein und aus dem Kommentar alles wegbleiben müßte, was die bloße Worterklärung betrifft. Die Dacier[12]) hat in dieser Absicht den Donatus nur schlecht genutzt und ihre Übersetzung des Textes ist wässrig und steif. Eine neuere deutsche[13]), die wir haben, hat das Verdienst der Richtigkeit soso, aber das Verdienst der komischen Sprache fehlt ihr gänzlich; und Donatus ist auch nicht weiter gebraucht, als ihn die Dacier zu brauchen für gut befunden. Es wäre also keine gethane Arbeit, was ich vorschlage; aber wer soll sie thun? Die nichts Bessers thun könnten, können auch dieses nicht, und die etwas Bessers thun könnten, werden sich bedanken.

Doch endlich vom Terenz auf unsern Nachahmer[14]) zu kommen. — Es ist doch sonderbar, daß auch Herr Romanus

12) **Anne Dacier** geb. Lefèbre (1651—1720), die gelehrte und liebenswürdige Gattin des oben St. 37 Anm. 15 erwähnten Herausgebers der Poetik des Aristoteles, verfaßte u. a. eine französische Übersetzung des Terenz in Prosa, nebst Einleitung und Anmerkungen, die zuerst Paris 1688 erschien.

13) **Johann Samuel Patzke** (geb. 1727 in Frankfurt a. O., starb 1787 als Prediger in Magdeburg) war der Verfasser dieser Übersetzung, die 1753 in Halle erschien. Lessing schätzte ihn früher höher, da er ihn in der Berlinischen Zeitung vom 27. Juli 1754 (L.-M. IV, 512) noch einen „sehr guten Dichter" und „glücklichen Übersetzer des Terenz" nannte.

14) Der Inhalt des Lustspieles von Romanus, das auf dem „Theaterzettel" folgenden Titel hat: „Die Brüder, oder die Früchte der Erziehung, eine Komödie des Herrn Romanus in 5 Aufzügen", ist folgender: Philidor und Lysimon sind Brüder. Der erstere, ein sanfter und liebenswürdiger Charakter, lebt in der Stadt und erzieht seinen Sohn Leander mit Liebe und Güte zu einem trefflichen Jünglinge; Lysimon dagegen, der auf dem Lande lebt, ist heftig und zänkisch und hat seinen Sohn Lycast durch übermäßige Strenge auf gefährliche Abwege gedrängt: Lycast ist verschwenderisch und leichtsinnig. Den Charakter beider Jünglinge aber erkennt Lysimon vollständig und macht, so oft er in die Stadt kommt, seinem Bruder Philidor bittere Vorwürfe über die verkehrte Erziehung Leanders. Philidor beklagt sich darüber nur ver-

den falschen Gedanken des Voltaire gehabt zu haben scheint. Auch er hat geglaubt, daß am Ende mit dem Charakter des Demea eine gänzliche Veränderung vorgehe, wenigstens läßt er sie mit dem Charakter seines Lysimons vorgehen. „Je Kinder,“ läßt er ihn rufen[15]), „schweigt doch! Ihr überhäuft mich ja

---

trauten Freunden gegenüber, so am Anfange des Stückes gegen seinen Vetter Orgon, mit dessen Mündel Lucinde er seinen Sohn Leander vermählen will; die beiden jungen Leute lieben sich und erstreben dasselbe. Um seinen verdorbenen Vetter Lycast von schlimmeren Streichen abzuhalten, erlaubt ihm Leander, ein Gastmahl in seinem Hause zu geben. Lycast erwartet seine Geliebte Citalise, die aber absagt, da ein Baron bei ihr weile. Diesen zu verjagen, eilt Lycast fort; Leander begleitet ihn; der Baron wird auch unter einem großen Volksauflaufe verjagt. Unterdessen intrigiert der schlechte Diener Leanders, Frontin, gegen seinen Herrn, auch Citalise giebt sich Lucinden gegenüber den Anschein, als ob Leander sie liebe, und als Lysimon kommt, und das dreiste Mädchen ihre Behauptung wiederholt, Leander aber, um seinen Vetter nicht zu verraten, nicht widerspricht, entfernt sich Lucinde verzweifelnd, von Leanders Treulosigkeit überzeugt. Während der abscheuliche Frontin dem verdorbenen Lycast weitere Listen und Betrügereien gegen seinen Vater Lysimon angiebt, erscheint dieser, wird aber von Frontin beschwatzt und in seinem Glauben bestärkt, sein Sohn Lycast sei tugendhaft, Leander hingegen verderbt; als er dies dem hinzukommenden Philidor mitteilt, widerspricht der von der Unschuld seines Sohnes überzeugte Greis, eilt aber fort, um die Sache gründlich zu untersuchen; dabei gewinnt er Einsicht in das wahre Sachverhältnis und beschließt mit Orgon, Leander und Lucinde zu versöhnen und noch an demselben Tage zu verloben. Unterdessen ist Lysimon, der von Lycasts Anwesenheit in der Stadt gehört hat, zurückgekehrt, wird aber von dem arglistigen Diener Frontin wieder getäuscht: er bezahlt, um dieses dann seinem Bruder vorrücken zu können, angebliche Schulden Leanders, die aber Lycast gemacht hat, findet den geprügelten Baron ab und wird von Frontin in der ganzen Stadt auf der Suche nach seinem Sohne herumgehetzt. Jetzt erklärt Leander seinem Vater seine Liebe zu Lucinden und erhält den väterlichen Segen; als dann Lysimon hereinpoltert und mit neuen Vorwürfen beginnt, öffnet Philidor die Thür des Nebenzimmers, in welchem sich Lycast und Citalise befinden. Jetzt kann Philidor seinem Bruder gegenüber die Richtigkeit von seiner Erziehungsweise siegreich behaupten. Lysimon wird umgestimmt, namentlich als er die zärtliche Liebe sieht, mit welcher Leander und Lucinde zu Philidor emporblicken; doch verzeiht er dem reumütigen Lycast, aber nicht, ohne immer und immer wieder in sein Schelten zurückzufallen, ebenso dem arglistigen Diener Frontin. Das Stück schließt unter allgemeiner Versöhnung und Zufriedenheit, da, wie Philidor am Schlusse sagt, Lysimon zu einem „billigen [illegible] aber zu einem „vernünftigen Sohne“ gemacht sind.“

15) in der 8. [illegible] S. 158.

mit Liebkosungen. Sohn, Bruder, Vetter, Diener, alles schmeichelt mir, bloß weil ich einmal ein bißchen freundlich aussehe. Bin ichs denn, oder bin ichs nicht? Ich werde wieder recht jung, Bruder! Es ist doch hübsch, wenn man geliebt wird. Ich will auch gewiß so bleiben. Ich wüßte nicht, wenn[16]) ich so eine vergnügte Stunde gehabt hätte.“ Und Frontin sagt[17]): „Nun, unser Alter stirbt gewiß bald*)[18]). Die Veränderung ist gar zu plötzlich.“ Ja wohl; aber das Sprichwort und der gemeine Glaube von den unvermuteten Veränderungen, die einen nahen Tod vorbedeuten, soll doch wohl nicht im Ernste hier etwas rechtfertigen.

Dreiundsiebzigstes Stück.

Den 12. Januar 1768.

Die Schlußrede des Demea bei dem Terenz geht aus einem ganz andern Tone. „Wenn euch nur das gefällt: nun so macht, was ihr wollt, ich will mich um nichts mehr bekümmern[1])!“ Er ist es ganz und gar nicht, der sich nach der Weise der andern, sondern die andern sind es, die sich nach seiner Weise künftig zu bequemen versprechen. — Aber wie kömmt es, dürfte man fragen, daß die letzten Scenen mit dem Lysimon in unsern deutschen Brüdern bei der Vorstellung gleichwohl immer

*) So soll es ohne Zweifel heißen, und nicht: stirbt ohnmöglich bald. Für viele von unsern Schauspielern ist es nötig, auch solche Druckfehler anzumerken.

16) zeitlich gebraucht, s. St. 70, A. 5.

17) ebenda a. a. O. S. 159.

18) Dem widersprach der Recensent der Dramaturgie in Klotz' „Deutscher Bibliothek der schönen Wissenschaften“, Bd. 4, S. 498, Stl., unter welcher Chiffre wir den berüchtigten Klotzianer Just Riedel vermuten (s. auch St. 96 und 101—104), zuerst Professor in Erfurt, dann nach Wien berufen, wo er eine so unglückliche Rolle spielte und irrsinnig starb (vgl. über ihn u. a. Koberstein, Geschichte der deutschen Nationallitteratur III[5] S. 342 f. und Erich Schmidt, Allgemeine deutsche Biographie, 28. Bd., 1889, S. 521—523). Stl. sind die Endbuchstaben seines Vor- und Zunamens. Dieser entgegnete, daß „ohnmöglich“ kein Druckfehler sei, sondern in der Sprache des gewöhnlichen Lebens soviel heiße als „es ist nicht anders möglich“. Dagegen meint Cosack (Materialien[2] S. 224), daß Herr Stl. ohnmöglich mit womöglich verwechselt haben dürfte.

1) S. Schlußscene des 5. Aktes.

so wohl aufgenommen werden? Der beständige Rückfall des Lysimon in seinen alten Charakter macht sie komisch; aber bei diesem hätte es auch bleiben müssen. — Ich verspare das weitere bis zu einer zweiten Vorstellung des Stücks [2]).

Das Orakel vom Saint Foix [3]), welches diesen Abend den Beschluß machte, ist allgemein bekannt und allgemein beliebt.

Den sechsundvierzigsten Abend (Montags, den 20. Julius) ward Miß Sara [4]), und den siebenundvierzigsten [5]), Tages

2) S. St. 96, A. 2.

3) L'Oracle, ein Lustspiel in Prosa und einem Akte von **St. Foix** (s. St. 20 A. 18), am 22. März 1740 zum erstenmale aufgeführt, spielt in einem Feenpalast. Inhalt: Alcindor ist von seiner Mutter, der obersten Fee, in Waldeinsamkeit aufgezogen worden; hier entdeckt er eines Tages ein schlafendes Mädchen, dessen Schönheit ihn zur Liebe entflammt. Ihr diese gestehen zu dürfen, bittet er seine Mutter. Doch diese verkündigt ihm, daß ihm einst ein großes Unglück geweissagt sei, welchem er nur entgehen könne, wenn er die Liebe einer jungen Prinzessin gewinne, die ihn für taub, stumm und gefühllos halte; deshalb habe sie, die Mutter, jenes Mädchen, die Tochter eines benachbarten Königs, geraubt und sie in völliger Einsamkeit erzogen und nur von belebten Statuen bedienen lassen, damit die Prinzessin glaube, daß sie selbst und die Fee die einzigen belebten und fühlenden Wesen seien; Alcindor solle nun in der Rolle eines taubstummen und gefühllosen Menschen versuchen, die Liebe Lucindens, jener holden Schläferin, zu gewinnen. Dies geschieht, indem Alcindor unter Aufbietung seiner ganzen Willenskraft Lucindens allmählich erwachender Zärtlichkeit gegenüber sich taub, stumm und gefühllos stellt, bis er ihrer Liebe gewiß ist und, da nun das Orakel erfüllt ist, Lucindens Liebe erwidert. — Bei den Franzosen erfreute sich das Stück einer großen Beliebtheit, seit in Paris der durch seine schöne Gestalt und Anmut gleich ausgezeichnete Schauspieler Grandval (1711—1784) die Rolle des Alcindor, die der Lucinde aber die schöne Gaussin (s. St. 16 A. 2) spielte. In Deutschland wurde das Stück durch mehrere Übersetzungen bekannt, deren erste 1745 in Hamburg erschien; eine andere war von Joh. Elias Schlegel in der 1750 in 2 Bdn. erschienenen Gesamtübersetzung der St. Foixschen Stücke; auch Gellert hatte denselben Stoff in einem Singspiele „Das Orakel“ in 2 Aufzügen 1748 behandelt, s. Werke, 1774, Teil III, S. 111—144.

4) S. St. 13, A. 17.

5) Nach dem Verzeichnisse, das sich Lessing von den während seines Aufenthaltes in Hamburg gespielten Stücken angefertigt hatte (zuerst aus den Breslauer Papieren Lessings veröffentlicht von Boxberger, S. 17 seiner Ausgabe der Dramaturgie, 1876) wurde am 47. Abend, 21. Juli 1767, „Der Zweikampf“ (von Johann Ludwig Schlosser, geb. 1738 in Hamburg, 1766 Prediger in Bergedorf bei Hamburg, starb 1815) und nach Redlich, Hempelsche Ausgabe von Lessing Bd. 19 S. 646, „Die wüste Insel“ gespielt. Der „Theaterzettel“ bestätigt dies, giebt aber bei beiden Stücken den Namen der Dichter nicht an. Das erste ist folgender=

darauf, Nanine[6]) wiederholt. Auf die Nanine folgte der unvermutete Ausgang[7]), vom Marivaux[8]), in einem Akte.

Oder, wie es wörtlicher und besser heißen würde: die unvermutete Entwicklung[9]. Denn es ist einer von den Titeln[10]), die nicht sowohl den Inhalt anzeigen, als vielmehr gleich anfangs gewissen Einwendungen vorbauen sollen, die der Dichter gegen seinen Stoff oder dessen Behandlung vorher sieht. Ein Vater[11]) will seine Tochter an einen jungen Menschen[12]) verheiraten, den sie nie gesehen hat. Sie ist mit einem andern[13]) schon halb richtig, aber dieses auch schon seit so langer Zeit,

---

maßen angeführt: „Der Zweykampf. Eine Komödie in fünf Aufzügen." Dann folgt: „Den Beschluß macht: Die wüste Insel. Eine Komödie aus dem Französischen in einem Aufzuge." Dieses Stück war ursprünglich von Metastasio (1698—1782) italienisch u. d. Titel Isola disabitata gedichtet, ins Englische von Murphy (1729—1805) u. d. Titel The desert Island übersetzt, ebenso von einem den Herausgebern Unbekannten ins Französische, und aus diesem ins Deutsche von Ekhof (s. Goedeke, Grundriß d. dtsch. Dichung IV² S. 249 unter 10, 3) übertragen. — Redlich vermutet a. a. O. A. 1, daß die Vorstellung angekündigt, aber durch Voltaires „Nanine" und den „Unvermuteten Ausgang" von Marivaux ersetzt sei. Das ist aber nicht richtig, da diese Stücke nach dem „Theaterzettel" erst acht Tage später, am 52. Abend, Dienstags den 28. Juli 1767, gegeben sind; auf diesen Abend verlegt Lessing die 2. Aufführung der Brüder des Romanus, um die oben im Texte versprochenen Bemerkungen zu machen — s. St. 96, A. 1 —, während das Stück von Romanus erst am 11. August 1767 mit der „Neuen Agnese" von Löwen wiederholt wurde, wie die „Theaterzettel" berichten. — Nach den von uns aufgefundenen „Theaterzetteln" seien noch zwei unbedeutende Irrtümer berichtigt: 1) die zwei nicht bedeutenden Schauspieler heißen Herr und Madame Schmelz (s. Einleitung S. 17, wo Schmalz steht); 2) der Schluß fand am 25., nicht am 28. November 1768 (s. Einleitung S. 21) statt.

6) s. St. 21, A. 2.

7) Le Dénouement imprévu, ein Lustspiel in Prosa und einem Akte, zum erstenmale am 10. Dezember 1724 aufgeführt. Der Inhalt ergiebt sich aus dem im Texte Mitgeteilten.

8) S. St. 18, A. 1.

9) Die Übersetzung von Dénouement mit Ausgang rührt her von **J. Ch. Krüger** (geb. in Berlin 1712, mußte aus Mangel an Geldmitteln seine theologischen Studien aufgeben und trat deshalb in die Schönemannsche Schauspielergesellschaft ein, starb aber bereits 1750 in Hamburg — s. u. St. 83). Sonst versteht man im Drama unter Dénouement die Auflösung des Knotens.

10) Die Originalausgabe liest von denen Titel, eine altertümliche Form hinsichtlich des Artikels wie des unflektierten Pluralis.

11) Argante.

12) Erast.

13) Dorante.

daß es fast gar nicht mehr richtig ist. Unterdessen möchte sie ihn doch noch lieber als einen ganz Unbekannten und spielt sogar, auf sein Angeben, die Rolle einer Wahnwitzigen, um den neuen Freier abzuschrecken. Dieser kömmt; aber zum Glücke ist es ein so schöner liebenswürdiger Mann, daß sie gar bald ihre Verstellung vergißt und in aller Geschwindigkeit mit ihm einig wird. Man gebe dem Stücke einen andern Titel, und alle Leser und Zuschauer werden ausrufen: das ist auch sehr unerwartet! Einen Knoten, den man in zehn Scenen so mühsam geschürzt hat, in einer einzigen nicht zu lösen, sondern mit eins zu zerhauen! Nun aber ist dieser Fehler in dem Titel selbst angekündigt und durch diese Ankündigung gewissermaßen gerechtfertigt. Denn, wenn es nun wirklich einmal so einen Fall gegeben hat, warum soll er nicht auch vorgestellt werden können? Er sahe ja in der Wirklichkeit einer Komödie so ähnlich, und sollte er denn eben deswegen um so unschicklicher zur Komödie sein? — Nach der Strenge allerdings; denn alle Begebenheiten, die man im gemeinen Leben wahre Komödien nennt, findet man in der Komödie wahren Begebenheiten nicht sehr gleich; und darauf käme es doch eigentlich an.

Aber Ausgang und Entwicklung, laufen beide Worte nicht auf eins hinaus? Nicht völlig. Der Ausgang ist, daß Jungfer Argante den Erast und nicht den Dorante heiratet, und dieser ist hinlänglich vorbereitet. Denn ihre Liebe gegen Doranten ist so lau, so wetterläunisch[14]; sie liebt ihn, weil sie seit vier Jahren niemanden gesehen hat als ihn; manchmal liebt sie ihn mehr, manchmal weniger, manchmal gar nicht, so wie es kömmt; hat sie ihn lange nicht gesehen, so kömmt er ihr liebenswürdig genug vor; sieht sie ihn alle Tage, so macht er ihr Langeweile; besonders stoßen ihr dann und wann Gesichter auf, gegen welche sie Dorantens Gesicht so kahl, so unschmackhaft, so ekel findet! Was brauchte es also weiter, um sie ganz von ihm abzubringen, als daß Erast, den ihr ihr Vater bestimmte, ein solches Gesicht ist? Daß sie diesen also nimmt, ist so wenig unerwartet, daß es vielmehr sehr unerwartet sein würde, wenn sie bei jenem bliebe. Entwicklung hingegen ist ein mehr relatives Wort; und

14) Wetterläunisch, d. i. „wetterwendisch, unbeständig", findet sich, soweit uns bekannt ist, zuerst bei Kanitz (6. Satire V. 64: „genug, daß unser Geist nicht wetterläunisch ist"), hat sich aber nicht eingebürgert, trotzdem es in Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts vorkommt.

eine unerwartete Entwicklung involviert eine Verwicklung, die ohne Folgen bleibt, von der der Dichter auf einmal abspringt, ohne sich um die Verlegenheit zu bekümmern, in der er einen Teil seiner Personen läßt. Und so ist es hier: Peter[15]) wird es mit Doranten schon ausmachen; der Dichter empfiehlt sich ihm.

Den achtundvierzigsten Abend (Mittwochs, den 22. Julius) ward das Trauerspiel des Herrn Weiß, Richard der Dritte[16]), aufgeführt; zum Beschlusse Herzog Michel[17].

---

15) Peter (Maître Pierre), Pächter (Theaterzettel: Verwalter) des Herrn Argante, ist die komische Figur des Stückes. Von Dorante läßt er sich dafür bezahlen, daß er dessen Interesse vertrete, und als Eraste ankommt, verrät er ihm, daß Fräulein Argante sich nur verstelle und in Wahrheit ganz gesunden Verstandes sei. Die Worte: „der Dichter empfiehlt sich ihm", können nur die Bedeutung haben: der Dichter überläßt es ihm, die Sache zu Ende zu führen. Peter fragt nämlich am Schlusse des Stückes, was denn nun aber mit Dorante geschehen solle; als Fräulein Argante ihren Vater bittet, ihre Entscheidung für Eraste in schonendster Weise Dorante mitzuteilen, erklärt Peter, daß ihm Dorante zwar für den Fall, daß Fräulein Argante seine Frau werde, 50 Pistolen versprochen habe, er sei aber bereit, wenn man ihm 60 Pistolen gebe, Dorante mit seinem Schicksale auszusöhnen. Eraste gewährt dies mit Freuden, und mit Peters Aufforderung, nun nach Herzenslust zu tanzen und zu singen, da alle Hindernisse beseitigt seien, schließt das Stück.

16) Richard der Dritte, ein Trauerspiel in Versen (d. h. Alexandrinern) und fünf Akten von Chr. Felix Weiße (s. St. 20, A. 10), erschien in der zweiten Auflage des 1. Teils des „Beitrags zum deutschen Theater", 1765, S. 121—252 (darum steht auf dem „Theaterzettel": „Nach der neuen veränderten Herausgabe" —), wieder abgedruckt in den „Trauerspielen Weißes 1776, Teil I", auch neuerdings in „Lessings Jugendfreunden" (Kürschners dtsche. Nat.-Litt. Bd. 72, S. 1—68). Die Handlung setzt ungefähr da ein, wo sie bei Shakespeare aufhört: Durch lasterhafte Ränke und auf dem Wege des Verbrechens hat Richard seinen Neffen Eduard V. vom Throne gestoßen und mit seinem jüngern Bruder in den Tower geworfen. Nachdem er sodann die eigene Gattin vergiftet hat, zwingt er durch die Drohung, andernfalls die beiden königlichen Knaben zu ermorden, die verwitwete Königin mit ihrer Tochter Elisabeth nach London zu kommen, um durch seine Vermählung mit letzterer sich den Thron zu sichern. Allein mit der Nachricht von deren Ankunft kommt auch die Kunde, daß Elisabeths Verlobter Richmond mit einem starken Heere nahe, um den eingekerkerten Eduard V. zu befreien und wieder in seine Rechte einzusetzen. Richard spottet des ohnmächtigen Versuches, und gegen das Versprechen, die Brüder zu schonen, sagt die Prinzessin dem Wüterich ihre Hand zu. Aber schon ist Tyrel, der Mörder, bestellt. Und wie nun die Nachricht von Richmonds siegreichem Vordringen eintrifft, da muß jener ihm in das Gefängnis folgen, um

Dieses Stück ist ohnstreitig eines von unsern beträchtlichsten Originalen; reich an großen Schönheiten, die genugsam zeigen, daß die Fehler, mit welchen sie verwebt sind, zu vermeiden im geringsten nicht über die Kräfte des Dichters gewesen wäre, wenn er sich diese Kräfte nur selbst hätte zutrauen wollen.

Schon Shakespeare hatte das Leben und den Tod des dritten Richards auf die Bühne gebracht[18]): aber Herr Weiß erinnerte sich dessen nicht eher, als bis sein Werk bereits fertig war[19].

---

die Blutthat zu vollführen. Als Tyrel angesichts der herzzerreißenden Bitten des jüngern und der edlen Standhaftigkeit des ältern Knaben stutzt, fehlt es dem höllischen Oheim nicht an Mut zum Kindermorde. Da aber bricht das Verhängnis herein. Catesby meldet ihm die Niederlage seines Heeres. In sinnloser Wut stößt Richard den Überbringer der Unglücksnachricht, seinen einzigen Freund und den Genossen aller seiner Verbrechen, nieder und stürzt zur Schlacht, wo er von vielen Wunden durchbohrt „heulte, lästerte und in tausend Flüchen sein schwarzes Leben aushauchte".

17) s. u. St. 83.

18) Sein Life and Death of King Richard III, zwischen 1593 und 1595 gedichtet, stellt Richard III. dar als einen wahren Proteus in der Kunst der Verstellung, der im Gefühle seiner geistigen Überlegenheit, seiner politischen und kriegerischen Gaben mit Bewußtsein den Weg des Verbrechens betritt, zum Spötter und Verächter der Menschen wird und auch jedes sittliche Gesetz mißachtend sich über alle Bande des Bluts, jede Schranke des Rechts, jedes moralische Bedenken hinwegsetzt. Allein für diese verabscheuungswürdigen Züge hat der Dichter doch dadurch für ihn zu interessieren gewußt, daß er die Fäden, welche ihn ans Böse ketten, desto stärker gemacht hat. „Die Stärke seines Willens ist nicht allein gegen andere, sondern auch gegen seine eigene Natur gekehrt, und diese Überwindungskraft fordert allemal die menschliche Bewunderung heraus." Er erliegt in dem letzten Versuche, den er mit erschöpfter Kraft unternimmt, über die tausend Zungen seines Gewissens zu triumphieren. Er fiel, weil er größer als groß sein wollte, „und diese Überhebung der Willenskraft machte den Schrecklichen zu der echt tragischen Gestalt, die einen Anteil erzwingt trotz aller der Ruchlosigkeit, die von ihr abstößt (vgl. Gervinus, Shakespeare, Bd. II², 1850, S. 109 ff.)." Stellt man dieser Shakespearischen Tragödie die Weißesche französischen Geschmacks gegenüber, so muß man, selbst abgesehen von den theoretischen Bedenken, daß Weißes Richard eben kein tragischer Charakter ist, weil er nicht Furcht, sondern Abscheu wirkt, unbedingt Lessing in der Verurteilung dieses Stückes beistimmen, wenn dasselbe auch 1789 noch in der „Allg. deutsch. Bibliothek" als eines der besten Trauerspiele bezeichnet wurde.

19) In der Vorrede zu seinem Stücke (Beitrag zum deutschen Theater, 2 A., 1765, Bd. 1, S. 121) heißt es: „Shakespeare hat auch aus dem Leben Richard des Dritten ein Trauerspiel verfertigt. Der Verfasser des gegenwärtigen würde es niemals gewagt haben, diesem

„Sollte ich also," sagt er, „bei der Vergleichung schon viel verlieren, so wird man doch wenigstens finden, daß ich kein Plagium begangen habe; — aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an dem Shakespeare ein Plagium zu begehen."

Vorausgesetzt, daß man eines an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat[20]), es lasse sich dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stämpel[21]) gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeares! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen!

Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektiert; aber er borge nichts daraus.

---

großen Meister nachzuarbeiten und den schrecklichsten Zug aus dieses Königs Geschichte zum Inhalte eines neuen Trauerspieles zu machen, wenn er sich nicht zu spät daran erinnert hätte. Sollte er aber ja bei der Vergleichung zuviel verlieren, so wird man wenigstens finden, daß er keinen Plagiat begangen, indem das seinige fertig war, ehe er das englische gelesen; aber vielleicht" — und nun folgt die oben von Lessing aus dem Gedächtnisse angezogene Stelle. Die hier zum Ausdrucke gelangende Unkenntnis Weißes muß auffallen, da 1756 in dem 39. Stücke der „Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens" der „Versuch einer Übersetzung einiger Stellen" aus Shakespeares Richard III. (I, 2; aus IV, 5 und V, 3) erschienen war, der Weiße wohl nicht unbekannt geblieben sein konnte. Überdies waren nicht lange vorher in England, namentlich durch Colley Cibber, Shakespeares Stücke der Vergessenheit entrissen worden.

20) Vergil soll einst auf den Vorwurf seiner Neider, er habe das meiste dem Homer entlehnt, mit der Frage geantwortet haben, „warum sie nicht auch solche Diebstähle versuchten; dann würden sie schon einsehen, daß es leichter sei, dem Herkules seine Keule, als dem Homer nur einen Vers zu entwenden" (vgl. Donat, Leben Vergils, Kap. 16, in Wagners Vergilausgabe, Leipzig 1830, vol. I, p. 98). Lessings Übertragung dieses Ausspruchs auf Shakespeare erschien einem der tüchtigsten Shakespeare-Forscher der Neuzeit, F. Kreyssig (Shakespeare-Fragen, Leipzig 1871, S. 204) „noch immer als den Nagel auf den Kopf treffend."

21) Lessing schreibt der norddeutschen Aussprache (und auch der Ableitung: vom Verbum stampfen) entsprechend: Stämpel.

Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeares keine einzige Scene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiß so hätte brauchen können, wie sie dort ist. Alle, auch die kleinsten Teile beim Shakespeare, sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläuftiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen, als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganze ausführen muß? Ebenso würden aus einzelnen Gedanken beim Shakespeare ganze Scenen, und aus einzelnen Scenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Ermel[22]) aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen[23]) will, so muß man ihm nicht wieder einen Ermel, sondern einen ganzen Rock daraus machen.

Thut man aber auch dieses, so kann man wegen der Beschuldigung des Plagiums ganz ruhig sein. Die meisten werden in dem Faden die Flocke nicht erkennen, woraus er gesponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst verstehen, verraten den Meister nicht und wissen, daß ein Goldkorn so künstlich kann getrieben sein, daß der Wert der Form den Wert der Materie bei weitem übersteigt.

Ich für mein Teil betauere[24]) es also wirklich, daß unserm Dichter Shakespeares Richard so spät beigefallen. Er hätte ihn können gekannt haben und doch ebenso original geblieben sein, als er jetzt ist; er hätte ihn können genutzt haben, ohne daß eine einzige übertragene Gedanke[25]) davon gezeugt hätte.

Wäre mir indes eben das begegnet, so würde ich Shakespeares Werk wenigstens nachher als einen Spiegel genutzt haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die

---

22) Lessing schreibt Ermel, das richtiger als das jetzt gebräuchlichere Ärmel ist, da das Wort, aus älterer Zeit stammend (armilo), das ‚a' (des Grundwortes „Arm") schon in mittelhochdeutscher Zeit in ‚e' umgelautet hat.

23) auf dieser Seite noch zweimal so; s. St. 72, A. 9.

24) s. St. 2, A. 14.

25) Gedanke hier und in den ausgelassenen Stücken 58 [illegible] sowie auch sonst von Lessing weiblich gebraucht; doch k[illegible] auch der Gedanke vor.

mein Auge unmittelbar darin zu erkennen nicht vermögend gewesen wäre[26]. — Aber woher weiß ich, daß Herr Weiß dieses nicht gethan? Und warum sollte er es nicht gethan haben?

Kann es nicht ebensowohl sein, daß er das, was ich für dergleichen Flecken halte, für keine hält? Und ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß er mehr recht hat als ich? Ich bin überzeugt, daß das Auge des Künstlers größtenteils viel scharfsichtiger ist, als das scharfsichtigste seiner Betrachter. Unter zwanzig Einwürfen, die ihm diese machen, wird man sich von neunzehn erinnern, sie während der Arbeit sich selbst gemacht und sie auch schon sich selbst beantwortet zu haben[27]).

Gleichwohl wird er nicht ungehalten sein, sie auch von andern machen zu hören; denn er hat es gern, daß man über sein Werk urteilt; schal oder gründlich, links oder rechts, gutartig oder hämisch, alles gilt ihm gleich; und auch das schalste, linkste, hämischste Urteil ist ihm lieber als kalte Bewunderung. Jenes wird er auf die eine oder die andre Art in seinen Nutzen zu verwenden wissen; aber was fängt er mit dieser an? Verachten möchte er die guten ehrlichen Leute nicht gern, die ihn für so etwas Außerordentliches halten: und doch muß er die Achseln über sie zucken. Er ist nicht eitel, aber er ist gemeiniglich stolz, und aus Stolz möchte er zehnmal lieber einen unverdienten Tadel als ein unverdientes Lob auf sich sitzen lassen. —

Man wird glauben[28]), welche Kritik ich hiermit vorbereiten will. — Wenigstens nicht bei dem Verfasser, — höchstens nur bei einem oder dem andern Mitsprecher. Ich weiß nicht, wo ich es jüngst gedruckt lesen mußte, daß ich die Amalia meines

---

26) Leider hat Lessing es unterlassen — vgl. Danzel-Guhrauer 1880², II, S. 648, Anm. zu S. 160 —, an Shakespeares Richard im besonderen nachzuweisen, wie Shakespeare sich von Erregung so grausigen Schreckens freigehalten, mit einem Worte, wie er nach seiner stillschweigenden Voraussetzung dem Ideal eines tragischen Charakters nach dem Begriffe des Aristoteles entsprochen habe.

27) Einen ähnlichen Gedanken sprach Schiller im ersten seiner „Briefe über Don Karlos“ aus (Hist. krit. Ausgabe von K. Goedeke, VI, S. 33).

28) glauben hier wohl im Sinne von ahnen, merken gebraucht.

Freundes[29]) auf Unkosten seiner übrigen Lustspiele gelobt hätte*). — Auf Unkosten? aber doch wenigstens der frühern? Ich gönne es Ihnen, mein Herr, daß man niemals Ihre ältern Werke so möge tadeln können. Der Himmel bewahre Sie vor dem tückischen Lobe: daß Ihr letztes immer ihr bestes ist! —

Vierundsiebzigstes Stück.

Den 15. Januar 1768.

Zur Sache. — Es ist vornehmlich der Charakter des Richards, worüber ich mir die Erklärung des Dichters wünschte.

Aristoteles würde ihn schlechterdings verworfen haben; zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte.

Die Tragödie, nimmt er an[1]), soll Mitleid und Schrecken erregen, und daraus folgert er[2]), daß der Held derselben weder

*) Eben erinnere ich mich noch: in des Herrn Schmids Zusätzen zu seiner Theorie der Poesie, S. 45[30]).

29) s. o. St. 20, A. 10.

30) **Christian Heinrich Schmid** (aus Eisleben, 1746—1800), erst Jurist, dann Professor der Beredsamkeit und Dichtkunst in Gießen — derselbe, mit welchem Goethe (vgl. Dichtung und Wahrheit, Bch. 12, Reclam, Bd. 24, S. 71) eine so ergötzliche Scene hatte — veröffentlichte als Magister zu Leipzig 1767 eine „Theorie der Poesie und Nachrichten von den besten Dichtern.“ Dazu ließ er 1767—69 „Zusätze“ erscheinen, in denen er auch die meist einzeln veröffentlichten Stücke der Dramaturgie bespricht. Übrigens veranlaßten die Worte, welche Lessing oben an Schmid richtete, diesen a. a. O. S. 88—92 nochmals auf die beregte Frage zurückzukommen: Er schreibe nur für das große Publikum, dem gegenüber man allein loben müsse. Lessing habe mit seinem Tadel unrecht. Den Namen „Mitsprecher“ wolle er sich gefallen lassen, wenn es bezeichne, daß er mit vielen spreche, d. h. die Empfindungen des Publikums wiedergebe u. s. w.

1) Dichtkunst Kap. 6, § 2. Susemihl a. a. O. S. 91 übersetzt so: „Es ist also die Tragödie eine nachahmende Darstellung einer würdig-ernsten und vollständig in sich abgeschlossenen Handlung von einer gewissen bestimmten Ausdehnung vermöge des durch andere Kunstmittel verschönerten Wortes, und zwar so, daß die verschiedenen Arten dieser Verschönerung in den verschiedensten Teilen des Ganzen gesondert zur Anwendung gelangen, in selbstthätiger Vorführung der handelnden Personen und nicht durch bloßen Bericht, und dies alles in einer Weise, daß diese Darstellung durch Furcht und Mitleid eine Reinigung eben dieser Art von Affekten erzielt.“

2) Dichtkunst Kap. 13, § 2 und 3; Susemihl a. a. O. S. 119 übersetzt: „Und so erhellt denn fürs erste, daß eine jede Tragödie uns w

ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Unglücke lasse sich jener Zweck erreichen.

Räume ich dieses ein, so ist Richard der Dritte ein Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt[3]. Räume ich es nicht ein, so weiß ich gar nicht mehr, was eine Tragödie ist.

Denn Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weiß geschildert hat, ist unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen. Ich sage die Bühne; daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich[4].

---

einen solchen Schicksalswechsel vorführen darf, bei welchem tugendhafte Männer aus Glück in Unglück geraten, denn das erregt nicht sowohl Furcht und Mitleid als vielmehr Empörung, noch auch einen solchen, bei welchem schlechte Menschen aus Unglück in Glück, denn dies wäre das Untragischste von allem, insofern es gar keine unserer Anforderungen an eine Tragödie erfüllt, da es weder unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigt, noch auch Mitleid oder Furcht erweckt, noch endlich einen solchen, bei welchem der vollendete Bösewicht aus Glück in Unglück »oder der Tugendhafte in Glück aus Unglück«, denn eine solche Darstellung würde zwar unserem Gerechtigkeitsgefühl Genüge thun, aber uns weder Mitleid noch Furcht einflößen, denn das Mitleid dreht sich um den, welcher unverdient leidet, und die Furcht um einen unseresgleichen."

3) Auch dieses Verbum verbindet Lessing (wie auch Wieland, Kant, Goethe — s. Grimm, D. Wörterb. s. v.) mit dem Genitiv, obschon er es oben St. 5 S. 85 mit dem Accusativ gebraucht hatte. Über die Verba, welche Lessing abweichend von der heutigen Sprache mit erweitertem Objektsverhältnis mit dem Genitiv verbindet (in der Dramaturgie u. a.: sich besorgen, genießen, kommen, sich befürchten, sich erkühnen, gewähren, brauchen) s. Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache, S. 267.

4) Unstreitig eine der besten Quellen für die Geschichte Richards III. (geb. 1450, reg. von 1483—1485) ist die lateinisch geschriebene Biographie desselben von Thomas Morus (s. St. 2, A. 12), der seine Nachrichten wohl noch aus dem Munde von Zeitgenossen jenes abscheulichen Tyrannen hatte. Diese Darstellung gieng dann in die Chronik des Holinsched (erschienen 1577 in 2 Folianten, vermehrt 1586—1587) über, die nach Gervinus a. a. O. S. 110 folgende Charakteristik unseres Helden bietet: „Richard wurde mit Zähnen geboren, er war häßlich, seine linke Schulter höher als die rechte. Bosheit, Zorn, Neid waren seinem Gemüte, ein rascher scharfer Witz seinem Geiste eigen. Er war ein guter Feldherr; freigebig, um sich unstäte Freundschaften zu machen; um sich die Mittel dazu zu verschaffen, plünderte er und brauchte Mittel, die ihm Feindschaften zuzogen. Geheimnisvoll, ein tiefer Heuchler, demütig von Aussehen, heißt er zugleich anmaßend und hochfahrend von Herzen, trotzig sogar im Tode, freundlich außen und innen voll Haß, küssend, wenn er zu töten dachte, grausam nicht immer aus üblem

Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? Doch, das soll er auch nicht; der Dichter hat es darauf nicht angelegt; und es sind ganz andere Personen in seinem Werke, die er zu Gegenständen unsers Mitleids gemacht hat.

Aber Schrecken? — Sollte dieser Bösewicht, der die Kluft, die sich zwischen ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefüllt, mit den Leichen derer, die ihm das Liebste in der Welt hätten sein müssen, sollte dieser blutdürstige, seines Blutdurstes sich rühmende, über seine Verbrechen sich kitzelnde Teufel nicht Schrecken in vollem Maße erwecken?

Wohl erweckt er Schrecken: wenn unter Schrecken das Erstaunen über unbegreifliche Missethaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung[5]) vorsätzlicher Gräuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. Von diesem Schrecken hat mich Richard der Dritte mein gutes Teil empfinden lassen.

Aber dieses Schrecken[6]) ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgend ein großes Verbrechen begehen mußten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine, ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis fähig sei.

Willen, aber aus Ehrgeiz und Politik. Wenn seine Sicherheit oder sein Ehrgeiz im Spiele war, schonte er nicht Freund und Feind." — Aus dieser Darstellung im Vergleiche mit den beiden Tragödien ergiebt sich, daß sowohl Shakespeare wie Weiße die überlieferten Züge aufs treulichste wiedergegeben haben, mit dem Unterschiede jedoch, daß Weiße Richard „die Heuchelei zum Naturell gab und die Grausamkeit mehr als ein kaltes Werk der Politik darstellte", Shakespeare aber ihm „den Hang zu aller Verwilderung eingeboren und umgekehrt die Heuchelei zu einem gewählten Mittel seines Ehrgeizes machte."

5) Wir sagen jetzt: beim Anblicke. Das Wort Erblickung (s. a. S. 368, Z. 8 v. u.) ist selten, Grimm (Deutsch. Wörterb. s. v.) kennt nur noch eine Stelle aus Wieland.

6) s. St. 47, A. 7; im folgenden kehrt es noch öfters wieder.

Bei den Franzosen führt Crebillon den Beinamen des Schrecklichen[7]. Ich fürchte sehr, mehr von diesem Schrecken, welches in der Tragödie nicht sein sollte, als von dem echten, das der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet.

Und dieses — hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen. Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht[8]; Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen, nicht Mitleid und Schrecken. Es ist wahr, das Schrecken[9] ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, dieses Überraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeigt deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes Schrecken, anstatt des Wortes Furcht, herschreibt, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine. — Ich möchte dieses Weges sobald nicht wieder kommen[10]; man erlaube mir also einen kleinen Ausschweif[11].

7) **Prosper Jolyot de Crébillon**, der Ältere (aus Dijon, 1674—1762), Vater des St. 20 A. 17 erwähnten Romanschriftstellers, verfaßte eine Reihe von Trauerspielen, die ihm, da er das Tragische im Marter-vollen suchte, den Beinamen „le Terrible“ verschafften. Von seinem Atreus und Thyest (vgl. St. 39 A. 14) hat Lessing in seiner Abhandlung: „Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind“ (1754), ausführlich gehandelt.

8) Lessing, der seine Kenntnis des Aristoteles ursprünglich nur aus Dacier (s. St. 37 A. 15) und Curtius (s. St. 38 A. 1) schöpfte, fand bei diesen den griechischen Begriff φόβος durch terreur resp. Schrecken wiedergegeben, während Corneille in seiner Abhandlung von der Tragödie denselben bereits mit crainte, d. h. Furcht übersetzt hatte. Obwohl Lessing bereits im Frühjahre 1757 auf Grund des griechischen Textes zur Einsicht der Unrichtigkeit jener Übersetzung gekommen war (vgl. seinen Brief an Nicolai vom 2. April jenes Jahres, L.-M. Bd. 6, S. 94), behielt er jene unrichtige Übersetzung aus keinem anderen Grunde bei, als um nicht schon früher genötigt zu sein, sich wegen seiner Abweichung von dem damals herrschenden Sprachgebrauche zu verantworten.

9) S. St. 47, A. 7.

10) Es sei erwähnt, daß Lessing kurz darauf eine andere Ansicht äußerte. In einem Briefe an Mendelssohn vom 5. November 1768 (L.-M. Bd. 12, S. 250) bittet er denselben, ihm die Bemerkungen, welche jener nicht zufrieden mit Lessings Erklärung des Schreckens bei Aristoteles schriftlich aufgesetzt hatte, doch ja zu schicken, da er in allem Ernste beabsichtige, einen neuen Kommentar über die Dichtkunst des Aristoteles, wenigstens des Teils, der die Tragödie angeht, zu schreiben. Diese Absicht blieb indes unausgeführt.

11) Ausschweif für „Abschweifung“, welches ein technischer Ausdruck der Rhetorik ist; s. auch St. 91, A. 6: Ausschweifung.

„Das Mitleid," sagt Aristoteles, „verlangt einen, der unverdient leidet, und die Furcht einen unsersgleichen. Der Bösewicht ist weder dieses noch jenes: folglich kann auch sein Unglück weder das erste noch das andere erregen[12]."

Diese Furcht, sage ich, nennen die neuern Ausleger und Übersetzer Schrecken, und es gelingt ihnen, mit Hilfe dieses Worttausches, dem Philosophen die seltsamsten Händel von der Welt zu machen.

„Man hat sich," sagt einer aus der Menge[13], „über die Erklärung des Schreckens nicht vereinigen können; und in der That enthält sie in jeder Betrachtung ein Glied zu viel, welches sie an ihrer Allgemeinheit hindert und sie allzusehr einschränkt. Wenn Aristoteles durch den Zusatz „unsersgleichen" nur bloß die Ähnlichkeit der Menschheit verstanden hat, weil nämlich der Zuschauer und die handelnde Person beide Menschen sind, gesetzt auch, daß sich unter ihrem Charakter, ihrer Würde und ihrem Range ein unendlicher Abstand befände: so war dieser Zusatz überflüssig; denn er verstand sich von selbst. Wenn er aber die Meinung hatte, daß nur tugendhafte Personen, oder solche, die

---

12) S. o. Anm. 2.

13) „Herr S. in der Vorrede zu seinem komischen Theater S. 35" fügte Lessing an dieser Stelle unter dem Texte bei. Dies Werk, von dem nur der erste Teil und zwar 1759 anonym bei C. G. Meyer in Breslau erschien, hatte einen gewissen Chr. Ernst Schenk zum Verfasser und fand sofort in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" T. 5 (1759), S. 335—355 einen scharfen Beurteiler, der zwar auch anonym schrieb, welchen wir aber, weil er genau nach der berühmten Tonleiter eines Kritikers, wie sie Lessing in dem 57. antiquarischen Briefe später aufstellte, „abschreckend und positiv gegen den Stümper" verfährt, in Lessing selbst suchen. In der Vorrede, welche aus drei Abhandlungen besteht, hatte Schenk seine theoretischen Ansichten über die Dichtkunst in Form von Briefen an einen vornehmen Herrn vorangeschickt. Das Resultat des wegwerfenden Urteils, welches sich bei Nicolai an der angeführten Stelle findet, können wir mit einem Satze wiedergeben: „Unter der Larve eines theatralischen Metaphysikers streut er seinen Lesern Staub in die Augen." Von Lustspielen selbst finden sich in dem Machwerke des Herrn S. drei: 1) Clementine oder das Mädchen in der Einbildung; 2) Die Liebe in der Grotte; 3) Pygmalion und Themire. Über sie wird ebenso absprechend geurteilt. Daher ist es nur folgerichtig, wenn die Recension schließt: „Wenn der zweite Teil, mit dem der Verfasser uns droht, nicht besser wird, so wünschten wir, daß er Sr. Gnaden [d. i. dem Adressaten der Briefe] seine Schauspiele und metaph[illegible] Anmerkungen im Manuskripte mitteilen möge. Der Verfasser w[illegible] nichts verlieren, und die witzige Welt weit weniger."

einen vergeblichen[14]) Fehler an sich hätten, Schrecken erregen könnten: so hatte er unrecht; denn die Vernunft und die Erfahrung ist ihm sodann entgegen. Das Schrecken entspringt ohnstreitig aus einem Gefühl der Menschlichkeit, denn jeder Mensch ist ihm unterworfen, und jeder Mensch erschüttert sich[15]), vermöge dieses Gefühls, bei dem widrigen Zufalle eines andern Menschen. Es ist wohl möglich, daß irgend jemand einfallen könnte, dieses von sich zu leugnen; allein dieses würde allemal eine Verleugnung seiner natürlichen Empfindungen, und also eine bloße Prahlerei aus verderbten Grundsätzen, und kein Einwurf sein. — Wenn nun auch einer lasterhaften Person, auf die wir eben unsere Aufmerksamkeit wenden, unvermutet ein widriger Zufall zustößt, so verlieren wir den Lasterhaften aus dem Gesichte und sehen bloß den Menschen. Der Anblick des menschlichen Elendes überhaupt macht uns traurig, und die plötzliche, traurige Empfindung, die wir sodann haben, ist das Schrecken."

Ganz recht, aber nur nicht an der rechten Stelle! Denn was sagt das wider den Aristoteles? Nichts. Aristoteles denkt an dieses Schrecken nicht, wenn er von der Furcht redet, in die uns nur das Unglück unsersgleichen setzen könne. Dieses Schrecken, welches uns bei der plötzlichen Erblickung eines Leidens befällt, das einem andern bevorsteht, ist ein mitleidiges Schrecken und also schon unter dem Mitleide begriffen. Aristoteles würde nicht sagen Mitleiden und Furcht, wenn er unter der Furcht weiter nichts als eine bloße Modifikation des Mitleids verstünde.

„Das Mitleid," sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen*)[16]), „ist eine vermischte Empfindung, die aus

*) Philosophische Schriften des Herrn Moses Mendelssohn, zweiter Teil, S. 4.

14) vergeblich (entstanden aus vergebendlich) bedeutet, besonders in der Sprache der Kirche, das, was vergeben werden kann, verzeihlich ist.

15) Der reflexive Gebrauch des Verbums erschüttern war schon zu Lessings Zeit veraltet, kommt aber noch jetzt in der Wendung „sich erschüttern lassen" vor.

16) Bereits 1755 hatte Moses Mendelssohn (s. St. 52 S. 323) in Briefform eine Schrift „Über die Empfindungen" veröffentlicht, in welcher er die Natur des Schönen und dessen Wirkungen auf das Gemüt zu entwickeln suchte. Diese (15) Briefe hatte er denn auch in verbesserter Gestalt in seine „Philosophischen Schriften", Berlin 1761, Teil 1, aufgenommen und im zweiten Teile u. a. noch einen Aufsatz: „Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen" beigefügt, in

der Liebe zu einem Gegenstande und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist. Die Bewegungen, durch welche sich das Mitleid zu erkennen giebt, sind von den einfachen Symptomen der Liebe sowohl als der Unlust unterschieden, denn das Mitleid ist eine Erscheinung. Aber wie vielerlei kann diese Erscheinung werden! Man ändre nur in dem betauerten[17]) Unglück die einzige Bestimmung der Zeit, so wird sich das Mitleiden durch ganz andere Kennzeichen zu erkennen geben. Mit der Elektra, die über die Urne ihres Bruders weint[18]), empfinden wir ein mitleidiges Trauern, denn sie hält das Unglück für geschehen und bejammert ihren gehabten Verlust. Was wir bei den Schmerzen des Philoktets[19]) fühlen, ist gleichfalls Mitleiden, aber

---

welchem er die Lehre von den „vermischten Empfindungen (s. St. 75 A. 1) weiter ausführte und auf viele besondere Fälle und Erscheinungen aus dem gemeinen Leben anwandte. In diesem letzteren Aufsatze nun (S. 4, wie Lessing angiebt) befindet sich obige Stelle. Unverändert gieng dieselbe später auch in die Karlsruher Ausg. der Philos. Schriften 1780, Teil II, S. 29 ff. über; doch sei erwähnt, daß der Verfasser dort noch eine Anmerkung beigesetzt hat, die man gewissermaßen als Antwort auf Lessings obige Bemerkungen ansehen darf.

17) S. St. 2, A. 14.

18) in der gleichnamigen Tragödie des Sophokles s. St. 31 A. 4. Unerkannt von der Schwester, die ihn als Toten beweint, tritt Orest vor Elektra hin und fragt nach Ägisth, da er von Strophios beauftragt sei, demselben die Asche des Orest zu überreichen. Auf Bitten der Schwester händigt er dieser dann die Urne ein. So ist er selbst Zeuge, wie die Schwester die Urne, welche seine vermeintliche Asche umschließt, ans Herz drückend, sich in die rührendsten Klagen ergeht (V. 1126—1170). Auf den Bruder hatte sie alle ihre Hoffnungen gesetzt: nun er tot ist, bleibt ihr nur der Wunsch, ins dunkle Reich der Toten ihm nachzufolgen.

19) Philoktetes, der Sohn des Poias und im Besitze des nie fehlenden Bogens des Herakles, war auf der Fahrt nach Troja durch den Biß einer giftigen Schlange verwundet worden. Da er wegen des Pestgeruches der unheilbaren Wunde allen im Lager unerträglich war, wurde er auf Odysseus' Rat auf der Insel Lemnos zurückgelassen. Neun Jahre weilte der Unglückliche trostlos auf der einsamen Insel. Endlich wurde er von Odysseus und Neoptolemos zurückgeholt, da Troja nach Aussage des Sehers Kalchas nicht eher fallen würde, als bis Paris getötet sei; dazu bedürfe man aber jenes Bogens. Mit der Ankunft der beiden Abgesandten auf Lemnos beginnt das Stück des Sophokles, das 409 auf die Bühne gebracht wurde. — Es ist bekannt, daß Lessing in seinem „Laokoon“ wiederholt ausführlicher von diesem Stücke handelt, da Sophokles in demselben die schwierige Aufgabe gelöst hat, den körperlichen Schmerz zum Gegenstande dichterischer Darstellung zu machen

von einer etwas andern Natur; denn die Qual, die dieser Tugendhafte auszustehen hat, ist gegenwärtig und überfällt ihn vor unsern Augen. Wenn aber Ödip sich entsetzt, indem das große Geheimnis sich plötzlich entwickelt[20]), wenn Monime erschrickt, als sie den eifersüchtigen Mithridates sich entfärben sieht[21]), wenn die tugendhafte Desdemona sich fürchtet[22]), da sie ihren sonst zärtlichen Othello so drohend mit ihr reden hört: was empfinden wir da? Immer noch Mitleiden! Aber mitleidiges Entsetzen, mitleidige Furcht, mitleidiges Schrecken. Die Bewegungen sind verschieden, allein das Wesen der Empfindungen ist in allen diesen Fällen einerlei. Denn da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu setzen, so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person teilen, welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennt. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachbegier und überhaupt alle Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen können? — Man sieht hieraus, wie gar ungeschickt der größte Teil der Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden einteilt. Schrecken und

20) S. St. 38, A. 10.

21) Die Stelle, welche Mendelssohn im Sinne hat, steht am Schlusse der 5. Scene des 3. Aktes des Mithridate, eines der besten Trauerspiele Racines. Mithridates, König von Pontus, ein orientalischer Despot im schlimmsten Sinne des Wortes, liebt Monime, eine schöne Ephesierin aus königlichem Geschlechte. Allein diese hat bereits früher des Königs Lieblingssohn Xiphares kennen und lieben gelernt, und als nun gar die Nachricht von Mithridates' Tode eintrifft, stellt sich als dritter Bewerber um Monimens Hand Pharnaces, der älteste Sohn des Mithridates, ein und verfolgt das unglückliche Mädchen aufs zudringlichste. Sie sucht bei Xiphares Schutz, und beide gestehen sich ihre Liebe, die sie bis dahin sich noch gegenseitig verborgen hatten. Plötzlich kehrt der totgesagte Mithridates zurück und weiß, durch Pharnaces argwöhnisch gemacht, Monime ihr Geheimnis zu entlocken. Während sie dem forschenden Mithridates ihre Liebe zu Xiphares gesteht, bricht sie plötzlich mit den Worten ab: „Du erbleichest, Herr!"

22) Mendelssohn schwebt die 3. Scene des 4. Aufzuges vor, wo Othello durch den kalten gefühllosen Schurken Jago argwöhnisch gemacht, zu Desdemona geht, um sich bei ihr die Bestätigung seines Argwohns zu holen. Allein diese, die ihren Gemahl jeder Eifersucht durchaus für unfähig hält und in ihrer schuldlosen Unbefangenheit jede Vorsicht außer acht läßt, schlägt die ängstlichen Fragen Othellos in den Wind und gießt so noch Öl ins Feuer. Als er sie verläßt, ist er von ihrer Schuld bereits überzeugt.

Mitleiden! Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden? Für wen erschrickt der Zuschauer, wenn Merope auf ihren eignen Sohn den Dolch zieht[23]? Gewiß nicht für sich, sondern für den Ägisth, dessen Erhaltung man so sehr wünscht, und für die betrogne Königin, die ihn für den Mörder ihres Sohnes ansieht. Wollen wir aber nur die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern Mitleiden nennen, so müssen wir nicht nur das Schrecken, sondern alle übrige Leidenschaften, die uns von einem andern mitgeteilt werden, von dem eigentlichen Mitleiden unterscheiden." —

Fünfundsiebzigstes Stück.

Den 19. Januar 1768.

Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen. Gleichwohl will ich die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht unterschieben; ich kenne jenes Verdienste um die Lehre von den vermischten Empfindungen zu wohl; die wahre Theorie derselben haben wir nur ihm zu danken[1]. Aber was er so vortrefflich auseinander gesetzt hat,

---

23) Akt III, Sc. 4, sowohl der Maffeischen als auch der Voltaireschen Bearbeitung. Vgl. St. 40, S. 270.

1) Vgl. St. 74, A. 16. Noch in den „Briefen über die Empfindungen" hatte Mendelssohn mit dem Mathematiker und Philosophen **Pierre Louis Moreau de Maupertuis** (aus St. Malo, 1698—1759) die Worterklärung angenommen, daß die angenehme Empfindung diejenige sei, welche wir lieber haben als nicht haben wollten, die unangenehme jedoch, welche wir lieber nicht als haben wollten. Als er aber später namentlich durch das Studium kunstphilosophischer Schriften der Engländer zu der Erkenntnis von der Unrichtigkeit dieser Erklärung gekommen war, suchte er diesem veränderten Standpunkte in seinem oben erwähnten Aufsatze: „Rhapsodie" u. s. w. gerecht zu werden, indem er nachwies, daß wir nicht so sehr das Nichthaben der Vorstellung als vielmehr das Nichtsein des Gegenstandes wünschen, daß manche Vorstellung als Bestimmung der Seele etwas Angenehmes habe, wenn sie auch als Bild des Gegenstandes von Mißbilligung und Widerwillen begleitet werde. Solche Vorstellungen bezeichnete er dann als vermischte Vorstellungen und behauptete von ihnen, daß sie angenehm oder unangenehm sein würden, je nachdem die Beziehung auf den Gegenstand oder auf uns überwöge. — Was nach Mendelssohn oben „ver[illegible]dungen" heißt, würde übrigens nach heutigem Sprachge[illegible]mischte Gefühle" zu bezeichnen sein.

das kann doch Aristoteles im ganzen ungefähr empfunden haben; wenigstens ist es unleugbar, daß Aristoteles entweder muß geglaubt haben, die Tragödie könne und solle nichts als das eigentliche Mitleid, nichts als die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern erwecken, welches ihm schwerlich zuzutrauen; oder er hat alle Leidenschaften überhaupt, die uns von einem andern mitgeteilt werden, unter dem Worte Mitleid begriffen.

Denn er, Aristoteles, ist es gewiß nicht, der die mit Recht getadelte Einteilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid und Schrecken gemacht hat. Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können, es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid[2]).

Aristoteles will überall aus sich selbst erklärt werden. Wer uns einen neuen Kommentar über seine Dichtkunst liefern will, welcher den Dacierschen weit hinter sich läßt, dem rate ich, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen. Er wird Aufschlüsse für die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten vermutet[3]); besonders muß er die Bücher der Rhetorik und Moral[4]) studieren. Man sollte

2) Diese Worte enthalten die authentische Erklärung der Furcht und des Mitleids. Mit Recht hat Gotschlich (Lessings Aristotelische Studien, Berlin 1876, S. 35) auf das unbestreitbare Verdienst hingewiesen, welches Lessing sich um die Klarstellung der Aristotelischen Gedanken dadurch erworben hat, daß er die Furcht als den auf die Zuschauer selbst bezogenen Affekt von der mit dem Mitleid identischen Furcht für den bemitleideten Helden in der Tragödie unterschieden hat. Wir werden im folgenden nun sehen, wie Lessing selbst zu dieser Erklärung gekommen ist: das Studium der anderweitigen Schriften des Aristoteles gab sie ihm an die Hand.

3) sich einer Sache vermuten, d. i. eine Sache vermuten, sich einer Sache versehen, ist eine nicht gerade häufige Verbindung (bei Luther und Wieland von Grimm im Deutsch. Wörterb. nachgewiesen), vielleicht von Lessing unter dem Einflusse des französischen se douter de qc. gebraucht.

4) Unter den zahlreichen Schriften des Aristoteles, die uns noch erhalten sind, befindet sich noch eine Rhetorik (*Τέχνη ῥητορική*) in drei,

zwar denken, diese Aufschlüsse müßten die Scholastiker[5]), welche die Schriften des Aristoteles an den Fingern wußten, längst gefunden haben. Doch die Dichtkunst war gerade diejenige von seinen Schriften, um die sie sich am wenigsten bekümmerten. Dabei fehlten ihnen andere Kenntnisse, ohne welche jene Aufschlüsse wenigstens nicht fruchtbar werden konnten: sie kannten das Theater und die Meisterstücke desselben nicht.

Die authentische Erklärung dieser Furcht, welche Aristoteles dem tragischen Mitleide beifügt, findet sich in dem fünften und

---

und eine Sittenlehre an seinen Sohn Nikomachos (Ἠθικὰ Νικομάχεια) in 10 Büchern. Hat jene, ebenso wie die Poetik eins der geschätztesten Werke des Altertums, eine gewissermaßen grundlegende Bedeutung gewonnen, so gilt diese als der erste Versuch der wissenschaftlichen Begründung einer Sittenlehre, die, wenn auch heute in ihren Grundgedanken überwunden, wegen ihres sittlichen Inhaltes im einzelnen immerhin lesenswert und jedenfalls ein ebenso wichtiges Hilfsmittel für die Erkenntnis der Aristotelischen Gesamtanschauung ist wie die Rhetorik. Lessing erkannte die Bedeutung dieser beiden Schriften schon elf Jahre früher, damals, als er sich zuerst ernstlich mit Aristoteles beschäftigte. In dem bereits St. 74, A. 8 erwähnten Briefe an Nicolai (a. a. O. S. 94) schreibt er: „Lesen Sie, bitte ich, das 2. und 8. Hauptstück des 2. Buches der Aristotelischen Rhetorik: denn das muß ich Ihnen beiläufig sagen, ich kann mir nicht einbilden, daß einer, der dieses 2. Buch und die ganze Aristotelische Sittenlehre an Nikomachos nicht gelesen hat, die Dichtkunst dieses Weltweisen verstehen könne."

5) d. h. die Philosophen des Mittelalters, welche die Philosophie und ganz besonders die Aristotelische als im Dienste der Kirchenlehre stehend dachten und sich ihrer bedienten, um die Heilswahrheiten des Christentums als vernünftig zu erweisen. Daß die rhetorischen und poetischen Schriften bei diesen Bestrebungen nur wenig Beachtung finden konnten, liegt auf der Hand. Ja, es ist sogar wahrscheinlich, daß dieselben den Scholastikern, im griechischen Originale wenigstens, überhaupt nicht bekannt waren, wenn auch die älteste Handschrift, welche wir davon besitzen (Parisiensis Nr. 1741), aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts stammt. Was sonst noch an Handschriften auf uns gekommen ist, gehört dem 15. oder 16. Jahrhunderte an und geht, sei es mittelbar oder unmittelbar, auf jene älteste Handschrift zurück. Schon aus diesem wohl nicht ganz zufälligen Thatbestande läßt sich der Schluß ziehen, daß zwischen dem 11. und 15. Jahrhunderte, also gerade zur Blütezeit der Scholastik, das Bedürfnis zum Abschreiben jener Schriften kaum vorhanden war. Erst nachdem eine lateinische Übersetzung der Rhetorik und Poetik aus dem Arabischen, Venedig 1481 fol., 17 Jahre später dann ebendaselbst eine solche nach den griechischen Originalen, endlich die Originale selbst vom ältern Aldus Manutius (aus Bassiano bei Veletri, um 1447—1515) in dessen Sammlung der griechischen Autoren gedruckt erschienen waren, trifft man auf immer zahlreichere Spuren einer mehr oder weniger eingehenden Beschäftigung mit diesen Schriften.

achten Kapitel des zweiten Buches seiner Rhetorik[6]). Es war gar nicht schwer, sich dieser Kapitel zu erinnern; gleichwohl hat sich vielleicht keiner seiner Ausleger ihrer erinnert, wenigstens hat keiner den Gebrauch davon gemacht, der sich davon machen läßt. Denn auch die, welche ohne sie einsahen, daß diese Furcht nicht das mitleidige Schrecken sei, hätten noch ein wichtiges Stück aus ihnen zu lernen gehabt: die Ursache nämlich, warum der Stagirit dem Mitleid hier die Furcht, und warum nur die Furcht, warum keine andere Leidenschaft, und warum nicht mehrere Leidenschaften beigesellt habe. Von dieser Ursache wissen sie nichts, und ich möchte wohl hören, was sie aus ihrem Kopfe antworten würden, wenn man sie fragte: warum z. E. die Tragödie nicht ebensowohl Mitleid und Bewunderung als Mitleid und Furcht erregen könne und dürfe?

Es beruht aber alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleiden gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Übel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, notwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst oder für eines von den unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde noch der Übermütige pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erklärt daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige eines durch das andere. Alles das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde; und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde[7]). Nicht genug also, daß der Un-

---

6) Der oben folgende Abschnitt von: „Er glaubte nämlich — So dachte Aristoteles" enthält im wesentlichen nur eine Umschreibung der angeführten Stellen der Rhetorik.

7) Die Worte „Alles — würde" stehen im 5., die von „und — bevorstände" im 8. Kapitel des 2. Buches der Rhetorik; doch sei erwähnt, daß die Übersetzung insofern nicht ganz genau ist, als es für begegnet wäre bloß begegnet heißen muß. Wie der Recensent der Dramaturgie, Herr Stl. (Kloß, Deutsche Bibliothek, Bd. 4, S. 502),

glückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen, seine gequälte Unschuld, oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld, sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdenn und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen ebenso ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen, und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

So dachte Aristoteles von dem Mitleiden und nur hieraus wird die wahre Ursache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie nächst dem Mitleiden nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob diese Furcht hier eine besondere von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei, welche bald mit, bald ohne dem Mitleid[8]), so wie das Mitleid bald mit, bald ohne ihr erregt werden könne; welches die Mißdeutung des Corneille war[9]): sondern weil, nach seiner Erklärung des Mitleids, dieses die Furcht notwendig einschließt; weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann.

---

dies Lessingsche Citat als unrichtig hinstellen und behaupten konnte, die betreffenden Stellen befänden sich im 10., 11. und 20. Kapitel des 2. Buches der Rhetorik, ist zum mindesten unbegreiflich.

8) Die Präposition „ohne" (s. auch St. 1, A. 7), jetzt nur mit dem Akkusativ konstruiert, findet sich von althochdeutscher Zeit an bis ans Ende des 18. Jahrhunderts selten mit dem Genitiv (noch jetzt: zweifelsohne), häufiger mit dem Dativ verbunden (noch jetzt: ohnedem); der Einfluß von „mit", das den Gegensatz von „ohne" bildet, aber oft mi[illegible] verbunden erscheint, hat wohl mitgewirkt. In der Dramaturgi[illegible] wiegt der Akk. (mehrmals z. B. in unserem Stücke), der Dativ st[illegible] im 87./88. Stücke.

9) in der zweiten Abhandlung „Von der [illegible] p. 76 ff.).

Corneille hatte seine Stücke schon alle geschrieben, als er sich hinsetzte, über die Dichtkunst des Aristoteles zu kommentieren*)[10]. Er hatte funfzig Jahre für das Theater gearbeitet, und nach dieser Erfahrung würde er uns unstreitig vortreffliche Dinge über den alten dramatischen Kodex[11]) haben sagen können, wenn er ihn nur auch während der Zeit seiner Arbeit fleißiger zu Rate gezogen hätte. Allein dieses scheint er höchstens nur in Absicht auf die mechanischen Regeln der Kunst gethan zu haben. In den wesentlichern ließ er sich um ihn unbekümmert[12]), und als er am Ende fand, daß er wider ihn verstoßen, gleichwohl nicht wider ihn verstoßen haben wollte: so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen und ließ seinen vorgeblichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie gedacht hatte.

Corneille hatte Märtyrer auf die Bühne gebracht und sie als die vollkommensten untadelhaftesten Personen geschildert[13]); er hatte die abscheulichsten Ungeheuer in dem Prusias[14]), in

* Je hazarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène („ich kann schon etwas wagen im Hinblick auf meine funfzigjährige Thätigkeit für die Bühne"), sagt er in seiner Abhandlung über das Drama. Sein erstes Stück, Melite, war von 1625, und sein letztes, Surena, von 1675; welches gerade die funfzig Jahr ausmacht, sodaß es gewiß ist, daß er bei den Auslegungen des Aristoteles auf alle seine Stücke ein Auge haben konnte und hatte.

---

10) in den bereits wiederholt an dieser Stelle citierten drei Abhandlungen: 1) über das Drama, 2) über die Tragödie, 3) über die drei Einheiten.

11) Codex (lat.) im Sinne von Gesetzbuch, wie denn die entsprechende französische Form code noch heute in dieser Bedeutung gebraucht wird.

12) veraltet und vereinzelt, d. i. er kümmerte sich nicht um ihn.

13) so den Polyeucte, s. St. 2, A. 7. Von den vollkommenen Charakteren des Corneille kommen hier noch in Betracht Nicomède und Héraclius in den gleichnamigen Stücken, s. die zwei folgenden Anmerkungen.

14) Den bekannten König von Bithynien, Prusias II., der 186 v. Chr. seinem Vater gleichen Namens in der Regierung folgte und nach einem schändlichen und lasterhaften Leben durch seinen Sohn Nicomedes im Jahre 148 v. Chr. gestürzt und ermordet wurde, hat Corneille in seinem Nicomède (1652) auf die Bühne gebracht, jedoch den Charakter desselben dermaßen abgeschwächt, daß das Urteil Lessings, der das Stück wohl nicht gelesen hat, nicht zutrifft. Prusias ist bei Corneille kein „abscheuliches Ungeheuer", sondern ein kraft- und willenloser Fürst, der von sich selbst bekennt, daß seine Frau über ihn alles vermöge.

dem Phokas[15]), in der Kleopatra[16]) aufgeführt; und von beiden Gattungen behauptet Aristoteles, daß sie zur Tragödie unschicklich wären, weil beide weder Mitleid noch Furcht erwecken könnten. Was antwortet Corneille hierauf? Wie fängt er es an, damit bei diesem Widerspruche weder sein Ansehen, noch das Ansehen des Aristoteles leiden möge? „O," sagt er[17]), „mit dem Aristoteles können wir uns hier leicht vergleichen. Wir dürfen nur annehmen, er habe eben nicht behaupten wollen, daß beide Mittel zugleich, sowohl Furcht als Mitleid, nötig wären, um die Reinigung der Leidenschaften zu bewirken, die er zu dem letzten Endzwecke der Tragödie macht[18]); sondern nach seiner Meinung sei auch eines zureichend." — „Wir können diese Erklärung", fährt er fort, „aus ihm selbst bekräftigen, wenn wir die Gründe recht erwägen, welche er von der Ausschließung derjenigen Begebenheiten, die er in den Trauerspielen mißbilligt, giebt. Er sagt niemals: dieses oder jenes schickt sich in die Tragödie nicht, weil es bloß Mitleiden und keine Furcht erweckt; oder dieses ist daselbst unerträglich, weil es bloß die Furcht erweckt, ohne das Mitleid zu erregen. Nein; sondern er verwirft sie deswegen, weil sie, wie er sagt, weder Mitleid noch Furcht zuwege bringen, und giebt uns dadurch zu erkennen, daß sie ihm deswegen nicht gefallen, weil ihnen sowohl das eine als das andere fehlt, und daß er ihnen seinen Beifall nicht versagen würde, wenn sie nur eines von beiden wirkten."

Sechsundsiebzigstes Stück.

Den 22. Januar 1768.

Aber das ist grundfalsch! — Ich kann mich nicht genug wundern, wie Dacier, der doch sonst auf die Verdrehungen ziemlich aufmerksam war, welche Corneille von dem Texte des

---

15) Phocas, der tyrannische Usurpator des oströmischen Kaiserthrones, welcher nach einer schandbaren, jeder Menschlichkeit Hohn sprechenden Regierung (602—610 n. Chr.) von Heraklius entthront und unter den grausamsten Qualen getötet wurde, ist einer der Haupthelden in Corneilles Héraclius (1647).

16) in der Rodogune des Corneille, s. o. S. 215 ff.

17) in der zweiten Abhandlung über die Tragödie (a. a. O. p. 75 f.).

18) s. u., wo von St. 77 an weiter hiervon die Rede sein wird

Aristoteles zu seinem Besten zu machen suchte, diese größte von allen übersehen können. Zwar, wie konnte er sie nicht übersehen, da es ihm nie einkam, des Philosophen Erklärung vom Mitleide zu Rate zu ziehen? — Wie gesagt, es ist grundfalsch, was sich Corneille einbildet. Aristoteles kann das nicht gemeint haben, oder man müßte glauben, daß er seine eigene Erklärungen vergessen können, man müßte glauben, daß er sich auf die handgreiflichste Weise widersprechen können. Wenn, nach seiner Lehre, kein Übel eines andern unser Mitleid erregt, was wir nicht für uns selbst fürchten: so konnte er mit keiner Handlung in der Tragödie zufrieden sein, welche nur Mitleid und keine Furcht erregt; denn er hielt die Sache selbst für unmöglich; dergleichen Handlungen existierten ihm nicht; sondern sobald sie unser Mitleid zu erwecken fähig wären, glaubte er, müßten sie auch Furcht für uns erwecken; oder vielmehr, nur durch diese Furcht erweckten sie Mitleid. Noch weniger konnte er sich die Handlung einer Tragödie vorstellen, welche Furcht für uns erregen könne, ohne zugleich unser Mitleid zu erwecken: denn er war überzeugt, daß alles, was uns Furcht für uns selbst errege, auch unser Mitleid erwecken müsse, sobald wir andere damit bedroht oder betroffen erblickten; und das ist eben der Fall der Tragödie, wo wir alle das Übel, welches wir fürchten, nicht uns, sondern andern begegnen sehen.

Es ist wahr, wenn Aristoteles von den Handlungen spricht, die sich in die Tragödie nicht schicken, so bedient er sich mehrmalen des Ausdrucks von ihnen, daß sie weder Mitleid noch Furcht erwecken[1]). Aber desto schlimmer, wenn sich Corneille durch dieses weder — noch verführen lassen. Diese disjunktive Partikeln involvieren nicht immer, was er sie involvieren läßt. Denn wenn wir zwei oder mehrere Dinge von einer Sache durch sie verneinen, so kömmt es darauf an, ob sich diese Dinge ebensowohl in der Natur voneinander trennen lassen, als wir sie in der Abstraktion und durch den symbolischen Ausdruck[2]) trennen können, wenn die Sache dem ohngeachtet noch bestehen soll, ob ihr schon das eine oder das andere von diesen Dingen fehlt.

1) s. Dichtkunst Kap. 13 § 2 in der Übersetzung mitgeteilt oben St. 74, A. 2.

2) Der symbolische, d. h. sprachliche (vgl. St. 3, A. 4) Ausdruck wird der Abstraktion, d. h. der rein begrifflichen Auffassung, gegenübergestellt.

Wenn wir z. E. von einem Frauenzimmer sagen, sie sei weder schön noch witzig, so wollen wir allerdings sagen, wir würden zufrieden sein, wenn sie auch nur eines von beiden wäre; denn Witz und Schönheit lassen sich nicht bloß in Gedanken trennen, sondern sie sind wirklich getrennt. Aber wenn wir sagen, dieser Mensch glaubt weder Himmel noch Hölle, wollen wir damit auch sagen, daß wir zufrieden sein würden, wenn er nur eins von beiden glaubte, wenn er nur den Himmel und keine Hölle, oder nur die Hölle und keinen Himmel glaubte[3])? Gewiß nicht, denn wer das eine glaubt, muß notwendig auch das andere glauben; Himmel und Hölle, Strafe und Belohnung sind relativ; wenn das eine ist, ist auch das andere. Oder, um mein Exempel aus einer verwandten Kunst zu nehmen: wenn wir sagen, dieses Gemälde taugt nichts, denn es hat weder Zeichnung noch Kolorit: wollen wir damit sagen, daß ein gutes Gemälde sich mit einem von beiden begnügen könne? — Das ist so klar!

Allein, wie, wenn die Erklärung, welche Aristoteles von dem Mitleiden giebt, falsch wäre? Wie, wenn wir auch mit Übeln und Unglücksfällen Mitleid fühlen könnten, die wir für uns selbst auf keine Weise zu besorgen haben?

Es ist wahr: es braucht unserer Furcht nicht[4]), um Unlust über das physikalische[5]) Übel eines Gegenstandes zu empfinden, den wir lieben. Diese Unlust entsteht bloß aus der Vorstellung der Unvollkommenheit, so wie unsere Liebe aus der Vorstellung

---

3) Entsprechend der Grundbedeutung des Verbums glauben, welche Kluge, Etym. Wörterb. der deutschen Sprache, s. v., mit gut-heißen annimmt, ist es in allen seinen Bedeutungen und zu allen Zeiten transitiv, wie auch hier, geblieben; daneben verbindet es sich mit dem Dativobjekt in der Bedeutung „vertrauen“, auch, besonders in religiöser Beziehung, mit der Präposition „an“, welche vereinzelt den Dativ (s. Sanders, Wörterbuch, s. v. an; Luther bei dem Substantivum Glauben in Anlehnung an den griechischen Urtext, Galaterbrief 3, 26), meist aber den Akkusativ bei sich hat, mit einer gewissen Verschiedenheit der Bedeutung (s. Chr. F. Koch, Deutsch. Gram.[5] § 247), insofern der Akkusativ ohne Präposition mehr das innere Objekt bezeichnet; vgl. Goethes Faust (Marthens Garten): Margarete: „Glaubst du an Gott.... Faust: Wer darf ihn nennen, Und wer bekennen: ich glaub' ihn?“ — Ähnlich gebraucht Schiller „denken“ in dem Epigramme: Das eigne Ideal: „Soll er dein Eigentum sein, fühle den Gott, den du denkst.“

4) S. St. 74, A. 3.

5) S. St. 2 a. A. (S. 68).

der Vollkommenheiten desselben; und aus dem Zusammenflusse dieser Lust und Unlust entspringt die vermischte Empfindung, welche wir Mitleid nennen.

Jedoch auch sonach glaube ich nicht, die Sache des Aristoteles notwendig aufgeben zu müssen.

Denn wenn wir auch schon ohne Furcht für uns selbst Mitleid für andere empfinden können, so ist es doch unstreitig, daß unser Mitleid, wenn jene Furcht dazu kömmt, weit lebhafter und stärker und anzüglicher[6]) wird, als es ohne sie sein kann[7]). Und was hindert uns anzunehmen, daß die vermischte Empfindung über das physikalische Übel eines geliebten Gegenstandes nur allein durch die dazu kommende Furcht für uns zu dem Grade erwächst, in welchem sie Affekt genannt zu werden verdient?

Aristoteles hat es wirklich angenommen. Er betrachtet das Mitleid nicht nach seinen primitiven Regungen, er betrachtet es bloß als Affekt. Ohne jene zu verkennen, verweigert er nur dem Funke[8]) den Namen der Flamme. Mitleidige Regungen ohne Furcht für uns selbst nennt er Philanthropie[9]), und nur

6) d. i. anziehender, interessanter; in dieser Bedeutung bei Lessing öfters, auch bei Wieland und vereinzelt bei Goethe (s. Grimm, Deutsch. Wörterb. s. v.), jetzt nicht mehr gebräuchlich.

7) Bei aufmerksamem Lesen wird es niemand entgehen, daß bei Lessing hier gewissermaßen zwei verschiedene Auffassungen zusammenfließen. Während er kurz vorher mit Recht das Mitleid als bedingt durch die Furcht für uns selbst hingestellt hat, demselben also in richtiger Deutung des Aristoteles eine mehr selbstsüchtige Natur vindizierte, giebt er hier doch zu, daß wir „ohne Furcht für uns selbst Mitleid für andere empfinden können.“ Der Einfluß der Mendelssohnschen Lehre, nach welcher an der gemischten Empfindung des Mitleids neben der Unlust an dem Unglücke eines Gegenstandes auch die Liebe zu diesem letzteren teil hat, machte sich hier zweifellos geltend.

8) Lessing gebraucht hier, was Grimm D. Wörterb. s. v. Funke als sehr selten bezeichnet, die starke Dativform, welche sich nur aus dem abgekürzten Nominativ „Funk“ erklärt, während das Wort sonst schwach flektiert, jetzt sogar im Nom. neben der allein organisch berechtigten Form „Funke“ aus der schwachen Flexion, wie dies bei vielen Substantiven geschehen ist, den unorganischen Nom. Funken gebildet hat.

9) Philanthropie, d. h. wörtlich Menschenliebe, s. Dichtkunst Kap. 13, § 2. Damit meint Aristoteles aber nicht, wie Lessing irrig annimmt, den geringeren Grad der Teilnahme, welchen wir selbst für einen Verbrecher empfinden, der die ihm gebührende Strafe erleidet, denn der Philosoph sagt ja (Rhetorik, Buch II, Kap. 9), der brave Mensch könne sich nur freuen, wenn Schurken bestraft werden, sondern er bezeichnet

den stärkern Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, giebt er den Namen des Mitleids. Also behauptet er zwar, daß das Unglück eines Bösewichts weder unser Mitleid noch unsere Furcht errege, aber er spricht ihm darum nicht alle Rührung ab. Auch der Bösewicht ist noch Mensch, ist noch ein Wesen, das bei allen seinen moralischen Unvollkommenheiten Vollkommenheiten genug behält, um sein Verderben, seine Zernichtung[10]) lieber nicht zu wollen, um bei dieser etwas Mitleidähnliches, die Elemente des Mitleids gleichsam, zu empfinden. Aber, wie schon gesagt, diese mitleidähnliche Empfindung nennt er nicht Mitleid, sondern Philanthropie. „Man muß," sagt er, „keinen Bösewicht aus unglücklichen in glückliche Umstände gelangen lassen; denn das ist das Untragischste, was nur sein kann; es hat nichts von allem, was es haben sollte; es erweckt weder Philanthropie[11]), noch Mitleid, noch Furcht. Auch muß es kein völliger Bösewicht sein, der aus glücklichen Umständen in unglückliche verfällt; denn eine dergleichen Begebenheit kann zwar Philanthropie, aber weder Mitleid noch Furcht erwecken." Ich kenne nichts Kahleres und

---

damit vielmehr das jedem Menschen innewohnende Gefühl für Recht und Billigkeit, welches ihn wünschen läßt, daß es dem Guten wohl gehe, der Verbrecher aber die verdiente Strafe erleide.

10) Zernichtung ist eine ungebräuchlichere Parallelform, meist in verstärktem Sinne, zu „Vernichtung", indem ver und zer, die beiden unbetonten untrennbaren Vorsetzsilben bei Verben, von denen dann Substantive gebildet werden, dieselbe Bedeutung des weg, fort, der völligen Trennung haben.

11) Seit Zeller (Philosophie der Griechen, 1862, Bd. II², S. 621, A. 2) zuerst das Philanthropon in dem in Anmerkung 9 ausgeführten Sinne erklärte, haben die bedeutenderen neueren Übersetzer und Erklärer der Poetik des Aristoteles sich fast sämtlich der Auffassung desselben angeschlossen. Überweg (Berlin 1869, S. 19) drückt sich zwar noch allgemeiner aus: „sie ist weder der Liebe der Menschheit gemäß noch Mitleid noch Furcht erregend", in einer Anmerkung aber (es ist die 56.) erklärt er dies in Zellers Sinne; und Susemihl (Leipzig 1874, S. 119) übersetzt geradezu: „da sie weder unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigt, noch auch Mitleid oder Furcht erweckt" (s. St. 74, A. 2); ferner Moritz Schmidt (Jena 1875, S. 29) giebt die Worte des Textes so wieder: „da sie weit entfernt, Mitleid und Furcht zu erwecken, auch unser Gefühl verletzen müßte"; ungefähr ebenso Döring a. a. O. S. 307, u. a. Giebt man diese neuere Auffassung als richtig zu, und sie ist es wohl ohne Zweifel, dann fällt natürlich alles das weg, was Lessing, der unter dem Einflusse der Mendelssohnschen Theorie stand, auf die Aristotelische Definition des Mitleids überträgt.

Abgeschmackteres als die gewöhnlichen Übersetzungen dieses Wortes Philanthropie. Sie geben nämlich das Adjektivum davon im Lateinischen durch hominibus gratum[12]), im Französischen durch ce qui peut faire quelque plaisir[13], und im Deutschen durch „was Vergnügen machen kann[14]).“ Der einzige Goulston[15]), soviel ich finde, scheint den Sinn des Philosophen nicht verfehlt zu haben, indem er das φιλάνθρωπον durch quod humanitatis sensu tangat übersetzt. Denn allerdings ist unter dieser Philanthropie, auf welche das Unglück auch eines Bösewichts Anspruch macht, nicht die Freude über seine verdiente Bestrafung, sondern das sympathetische[16]) Gefühl der Menschlichkeit zu verstehen, welches trotz der Vorstellung, daß sein Leiden nichts als Verdienst sei, dennoch in dem Augenblicke des Leidens in uns sich für ihn regt. Herr Curtius will zwar diese mitleidige Regungen für einen unglücklichen Bösewicht nur auf eine gewisse Gattung der ihn treffenden Übel einschränken. „Solche Zufälle des Lasterhaften,“ sagt er[17]), „die weder Schrecken noch Mitleid in uns wirken, müssen Folgen seines Lasters sein: denn treffen sie ihn zufällig oder wohl gar unschuldig, so behält er in dem Herzen

12) So wird das Wort noch in der verbesserten lateinischen Übersetzung der großen Beckerschen sowie auch der Pariser Ausgabe bei Firmin Didot wiedergegeben; zu Deutsch wörtlich: „den Menschen angenehm.“

13) Wörtlich übersetzt: was einiges Vergnügen bereiten kann. Die von Lessing hier angezogene französische Übersetzung ist die Daciers (in seiner Übersetzung) und die Marmontels (in seiner Poetik); Corneille kommt der Wahrheit etwas näher; er übersetzt nämlich: ce sentiment naturel de joie, dont nous remplit la prospérité d'un premier acteur, à qui notre faveur s'attache.

14) So giebt der bereits St. 38, A. 1 erwähnte Curtius in seiner Übersetzung der Dichtkunst S. 25 den Aristotelischen Begriff wieder.

15) **Theodore Goulston**, ein im Griechischen und Lateinischen, wie auch in der Theologie wohlerfahrener Arzt, der, aus Northampton gebürtig, 1610 zu Oxford promovierte und dann in London seine Praxis ausübte. Nachdem er 1619 eine lateinische Übersetzung und Paraphrase (mit gegenüberstehendem Texte, der nach der Ausgabe von F. Sylburg aus dem Jahre 1584 aufgestellt war) hatte erscheinen lassen, gab er 1623 auch eine lateinische Übersetzung des Aristoteles mit fortlaufenden Noten heraus, in welcher er den betreffenden Begriff in der von Lessing angegebenen Weise (zu deutsch wörtlich: was uns vermöge des allgemeinen menschlichen Gefühls nahegeht) wiedergegeben hat.

16) Sympathetisch für sympathisch findet sich bei Lessing häufig.

17) a. a. O. S. 191 A. 154.

der Zuschauer die Vorrechte der Menschlichkeit, als welche auch einem unschuldig leidenden Gottlosen ihr Mitleid nicht versagt." Aber er scheint dieses nicht genug überlegt zu haben. Denn auch dann noch, wenn das Unglück, welches den Bösewicht befällt, eine unmittelbare Folge seines Verbrechens ist, können wir uns nicht entwehren, bei dem Anblicke dieses Unglücks mit ihm zu leiden.

„Seht jene Menge," sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen[18], „die sich um einen Verurteilten in dichte[19]) Haufen drängt. Sie haben alle Gräuel vernommen, die der Lasterhafte begangen; sie haben seinen Wandel und vielleicht ihn selbst verabscheut. Jetzt schleppt man ihn entstellt und ohnmächtig auf das entsetzliche Schaugerüste. Man arbeitet sich durch das Gewühl, man stellt sich auf die Zehen, man klettert die Dächer hinan, um die Züge des Todes sein Gesicht entstellen zu sehen. Sein Urteil ist gesprochen; sein Henker naht sich ihm; ein Augenblick wird sein Schicksal entscheiden. Wie sehnlich wünschen jetzt aller Herzen, daß ihm verziehen würde! Ihm? dem Gegenstande ihres Abscheues, den sie einen Augenblick vorher selbst zum Tode verurteilt haben würden? Wodurch wird jetzt ein Strahl der Menschenliebe wiederum bei ihnen rege? Ist es nicht die Annäherung der Strafe, der Anblick der entsetzlichsten physikalischen Übel, die uns sogar mit einem Ruchlosen gleichsam aussöhnen und ihm unsere Liebe erwerben? Ohne Liebe könnten wir unmöglich mitleidig mit seinem Schicksale sein."

Und eben diese Liebe, sage ich, die wir gegen unsern Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können, die unter der Asche, mit welcher sie andere stärkere Empfindungen überdecken, unverlöschlich fortglimmt und gleichsam nur einen günstigen Windstoß von Unglück und Schmerz und Verderben erwartet, um in die Flamme des Mitleids auszubrechen; eben diese Liebe ist es, welche Aristoteles unter dem Namen der Philanthropie versteht. Wir haben recht, wenn wir sie mit unter dem Namen des Mitleids begreifen. Aber Aristoteles hatte auch nicht

18) Moses Mendelssohn im „Beschluß" seiner „Briefe über die Empfindungen", Philosophische Schriften 1780, 1. Teil, S. 142 f.

19) Da Mendelssohn „dichten" schrieb (s. auch Krit. Ausgabe der Dramaturgie von Lachmann-Muncker, X, S. 109, A.), so liegt hier ein Versehen Lessings vor, und es ist oben zu schreiben: „in dichten Haufen".

unrecht, wenn er ihr einen eigenen Namen gab, um sie, wie gesagt, von dem höchsten Grade der mitleidigen Empfindungen, in welchem sie durch die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst Affekt werden, zu unterscheiden.

Siebenundsiebzigstes Stück.

Den 26. Januar 1768.

Einem Einwurfe ist hier noch vorzukommen. Wenn Aristoteles diesen Begriff von dem Affekte des Mitleids hatte, daß er notwendig mit der Furcht für uns selbst verknüpft sein müsse: was war es nötig, der Furcht noch insbesondere zu erwähnen? Das Wort Mitleid schloß sie schon in sich, und es wäre genug gewesen, wenn er bloß gesagt hätte: die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken. Denn der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr und macht das, was er sagen soll, noch dazu schwankend und ungewiß[1]).

---

1) Die Schwierigkeit, warum Aristoteles die notwendig mit dem Mitleid verbundene Furcht in seiner Definition noch besonders erwähnt habe, hat, wie Döring (i. Philologus, Bd. 21, S. 506 ff. und Bd. 27, S. 702 ff; s. auch seine „Kunstlehre des Aristoteles“ S. 306—318) nachgewiesen hat, ihren Grund in der Unklarheit Lessings hinsichtlich des Unterschiedes der eigentlichen Furcht, wie sie in der bezeichneten Stelle der Rhetorik definiert wird, und der tragischen Furcht, die mit dem Mitleid verbunden gedacht wird. Von jener sagt Aristoteles ausdrücklich, daß sie einerseits nur auf die uns sicher und nahe drohenden Unglücksfälle sich erstrecke, welche zu zeigen gar nicht die Aufgabe der Tragödie sei, andererseits aber den Menschen mitleidsunfähig mache, indem sie ihn ganz auf seine eigene Lage zurückweise. „Die eigentliche Furcht gründet sich auf die Gewißheit oder die der Gewißheit nahe Vermutung, daß uns oder die Unsrigen demnächst ein bestimmtes Unglück betreffen wird.“ Die tragische Furcht hingegen, welche nicht durch die Betrachtung unserer eigenen Lage, sondern des Menschenloses im allgemeinen in uns angeregt wird, ist nur das „trübe Gefühl von der allgemeinen Möglichkeit des Unglücks und der ungeschützten Lage unseres Glücksstandes.“ Aus dieser instinktiven Besorgnis des Menschen vor Schicksalsschlägen, die ihn oder die Seinen treffen könnten, erwachsen dann wie aus einer gemeinsamen Wurzel beim Anschauen der Tragödie zwei Affekte, indem jene tragische Furcht nämlich erstens selbst zum Affekt (πάθος) gesteigert wird, und zweitens das Mitleid. „Logisch ist die Furcht das Primäre, das Mitleid das Sekundäre, thatsächlich aber werden beide durch die Tragödie gleichmäßig in Schwingung gesetzt.“

Ich antworte: wenn Aristoteles uns bloß hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie erregen könne und solle, so würde er sich den Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen können und ohne Zweifel sich wirklich erspart haben; denn nie war ein Philosoph ein größerer Wortsparer als er. Aber er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften durch die in der Tragödie erregten in uns gereinigt werden sollten, und in dieser Absicht mußte er der Furcht insbesondere gedenken. Denn obschon, nach ihm, der Affekt des Mitleids weder in noch außer dem Theater ohne Furcht für uns selbst sein kann, ob sie schon ein notwendiges Ingrediens des Mitleids ist, so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für andere ist kein Ingrediens der Furcht für uns selbst. Sobald die Tragödie aus ist, hört unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; und so wie sie als Ingrediens des Mitleids das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch als eine vor sich fortdauernde Leidenschaft sich selbst reinigen. Folglich, um anzuzeigen, daß sie dieses thun könne und wirklich thue, fand es Aristoteles für nötig, ihrer insbesondere zu gedenken [2]).

Es ist unstreitig, daß Aristoteles überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie geben wollen. Denn ohne sich auf die bloß wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschränken, hat er verschiedene zufällige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch notwendig gemacht hatte [3]). Diese indes abgerechnet

2) Wenngleich somit auch, wie wir in der vorigen Anmerkung sahen, das wechselseitige Verhältnis der beiden disjungierten Begriffe „Mitleid" und „Furcht" ein anderes ist, als es Lessing annahm, so hat letzterer doch darin recht, daß er erstens die Disjunktion als eine rein formale bezeichnete und zweitens nachweist, daß wenn „der große Wortsparer Aristoteles" neben dem Mitleid auch noch die Furcht in seine Definition aufgenommen habe, dies nicht ohne Grund geschehen sei; die Erklärung der Katharsis habe jene Beifügung notwendig gemacht. Im folgenden wird dies weiter ausgeführt.

3) Diese schroffe und unerwiesene Behauptung hat Lessing bloß deshalb aufgestellt, um seine Moraltheorie von der Wirkung der Tragödie zu stützen. Bernays in seiner berühmten Schrift: „Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie", 1857 (bezw. Neudruck 1880), sagt in der ersten Anmerkung (S. 185 bezw. S. 79) mit Recht: „Daß Aristoteles absichtlich eine Definition, die er über=

und die übrigen Merkmale ineinander reduciert, bleibt eine vollkommen genaue Erklärung übrig: die nämlich, daß die Tragödie mit einem Worte ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung, so wie die Epopee und die Komödie, ihrer Gattung aber nach[4]) die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln herleiten, und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.

An dem letztern dürfte man vielleicht zweifeln. Wenigstens wüßte ich keinen Kunstrichter zu nennen, dem es nur eingekommen wäre, es zu versuchen. Sie nehmen alle die dramatische Form der Tragödie als etwas Hergebrachtes an, das nun so ist, weil es einmal so ist, und das man so läßt, weil man es gut findet. Der einzige Aristoteles hat die Ursache ergründet, aber sie bei seiner Erklärung mehr vorausgesetzt als deutlich angegeben. „Die Tragödie," sagt er[5]), „ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt." So drückt er sich von Wort zu Wort aus. Wem[6]) sollte hier nicht der sonderbare Gegensatz: „nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht" befremden? Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht zu erreichen, und die Erzählung kann sich nur auf die Art und Weise beziehen, sich dieser Mittel zu bedienen oder nicht zu bedienen. Scheint hier also Aristoteles nicht einen Sprung zu machen? Scheint hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz der Erzählung,

dies als eine Wesensbestimmung (ὅρος τῆς οὐσίας) ankündigt, in ungenügender Weise habe abfassen „„wollen"", ist doch, statt „„unstreitig"" zu sein, vielmehr unglaublich; und möglich bliebe nur, daß ihm sein Vorsatz, eine gute Definition zu geben, mißlungen, und er hier einmal, was ihm freilich selten begegnet, nicht imstande gewesen sei, das Wesentliche vom Zufälligen zu sondern. In welchem Gliede der Definition Lessing „„Zufälliges"" gefunden habe, vermag ich in der That nicht zu sagen."

4) Es bedarf wohl kaum eines Hinweises darauf, daß Lessing Geschlecht und Gattung hier in demselben Sinne gegenüber stellt, wie wir sonst in der Logik Gattungsbegriff (genus, γένος) und Artbegriff (species, εἶδος) zu unterscheiden pflegen.

5) Die Aristotelische Definition ist St. 74 A. 1 ihrem vollständigen Wortlaute nach mitgeteilt; was an der Lessingschen Übertragung auszusetzen ist, ergiebt sich aus dem Folgenden.

6) So liest die Originalausgabe; wohl ein Versehen Lessings (so auch Grimm, Deutsch. Wörterb. s. v.).

welches die dramatische Form ist, zu fehlen[7])? Was thun aber die Übersetzer bei dieser Lücke? Der eine umgeht sie ganz behutsam, und der andere füllt sie, aber nur mit Worten. Alle finden weiter nichts darin, als eine vernachlässigte Wortfügung, an die sie sich nicht halten zu dürfen glauben, wenn sie nur den Sinn des Philosophen liefern. Dacier übersetzt: d'une action — qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur[8]) u. s. w.; und Curtius: „einer Handlung, welche nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlungen selbst) uns vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigt[9])." O, sehr recht! Beide sagen, was Aristoteles sagen will, nur daß sie es nicht so sagen, wie er es sagt. Gleichwohl ist auch an diesem Wie gelegen; denn es ist wirklich keine bloß vernachlässigte Wortfügung. Kurz, die Sache ist diese: Aristoteles bemerkte, daß das Mitleid notwendig ein vorhandenes Übel erfordere, daß wir längst vergangene oder fern in der Zukunft bevorstehende Übel entweder gar nicht oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können als ein anwesendes,

7) Mit dieser Stelle verhält es sich folgendermaßen: Der sehr verderbte Text der älteren Ausgaben der Poetik, welcher u. a. auch den Übersetzungen von Dacier und Curtius zu Grunde lag, hatte hinter den Worten „und nicht durch bloßen Bericht" das Wörtchen „sondern" stehen, das sich jedoch in den Handschriften nicht findet. Durch die notwendig gewordene Tilgung dieser Partikel hat der ganze scharfsinnige Versuch Lessings, auch die dramatische Form der Tragödie als mitenthalten in den Schlußworten der Definition nachzuweisen, heute, wie Gotschlich (a. a. O. S. 23) sagt, nur noch ein historisches Interesse, und Bernays (a. a. O. S. 185 bezw. S. 79) ist durchaus berechtigt zu behaupten: „Alles Scenische, das Aristoteles (am Schlusse des 6. Kapitels) für unwesentlich erklärt, ist von der Definition geradezu ausgeschlossen, und sogar dem Chor, der in der gewöhnlichen griechischen Vorstellung gewiß ein wesentliches Stück der Tragödie ausmachte — — ein eigentlicher Platz nirgends angewiesen." Ja, ohne sich von der Wahrheit zu entfernen, konnte Bernays im Gegensatze zu Lessing nachweisen, daß Aristoteles, weit davon entfernt, seine theoretischen Ansichten nach dem „damaligen Gebrauche zu bemessen, sogar im ersten Kapitel kein Bedenken trug, sich vom Metrum zu emanzipieren und jeden für einen Dichter zu erklären, der in Worten nachahme, auch wenn es nur in Prosa geschehe."

8) Chap. IX, § 9 (a. a. O. p. 138) und dazu Rem. 24 (ebd. p. 152); zu deutsch: Einer Handlung — —, die ohne Hilfe der Erzählung vermittelst des Mitleids und Schreckens [diese Arten von Leidenschaften und überhaupt alle anderen ähnlichen in uns reinigt].

9) a. a. O. S. 12.

daß es folglich notwendig sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist, nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist, in der dramatischen Form, nachzuahmen. Und nur dieses, daß unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht[10]), sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erregt wird, nur dieses berechtigte ihn, in der Erklärung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst zu setzen, weil diese Sache nur dieser einzigen Form fähig ist. Hätte er es für möglich gehalten, daß unser Mitleid auch durch die Erzählung erregt werden könne, so würde es allerdings ein sehr fehlerhafter Sprung gewesen sein, wenn er gesagt hätte, „nicht durch die Erzählung, sondern durch Mitleid und Furcht." Da er aber überzeugt war, daß Mitleid und Furcht in der Nachahmung nur durch die einzige dramatische Form zu erregen sei, so konnte er sich diesen Sprung der Kürze wegen erlauben. — Ich verweise desfalls auf das nämliche neunte Kapitel des zweiten Buchs seiner Rhetorik[11]).

Was endlich den moralischen Endzweck anbelangt[12]), welchen Aristoteles der Tragödie giebt, und den er mit in die Erklärung

10) Dies ist nicht richtig. Am Ende des 26. Kapitels der Poetik, wo Aristoteles die Frage untersucht, welche Darstellung höher stehe, die epische oder die tragische, schreibt er dem Epos eine gleiche Aufgabe, d. h. doch einen Furcht und Mitleid erweckenden Charakter der Darstellung zu, wie der Tragödie, und setzt das unterscheidende Merkmal des ersteren nur in die erzählende Form, der letzteren in die durch das Auftreten handelnder Personen erhöhte Wirkung (Vgl. Ueberweg, Aristoteles über die Dichtkunst S. 95, A. 144).

11) Vermutlich ein Schreibfehler. Lessing hatte nämlich oben S. 374 richtig das 8. Kapitel des 2. Buches zur Erklärung herbeigezogen, wo es gegen Schluß heißt: „Da aber Leiden, wenn sie nahe scheinen, Mitleid erregen, man solche Ereignisse aber, die weder Gegenstand unserer Erinnerung noch Erwartung sein können, weil sie vor unzähligen Jahren eingetreten sind, oder erst nach einer solchen Frist eintreten, entweder überhaupt nicht, oder doch nicht in gleicher Weise bemitleidet, so folgt mit Notwendigkeit, daß man erst dadurch mitleidswerter wird, daß man durch Stellung, Stimme, Gewandung, überhaupt durch die äußere Kunst der Darstellung die Absicht des Dichters unterstützt." Allein folgt aus dieser Stelle wirklich, was Lessing aus derselben schließen zu dürfen glaubt? Aristoteles sagt nur „nicht in gleicher Weise" und „mitleidswerter"; daraus ergiebt sich aber nicht, daß ohne jene äußeren Zuthaten die Nachahmung eines Leidens ihm undenkbar schien.

12) Damit meint Lessing die Katharsis oder, wie er übersetzt, die Reinigung, deren Begriff bei Aristoteles er jetzt festzustellen unter-

derselben bringen zu müssen glaubte, so ist bekannt, wie sehr besonders in den neuern Zeiten darüber gestritten worden[13]. Ich getraue mich aber zu erweisen, daß alle, die sich dawider erklärt, den Aristoteles nicht verstanden haben. Sie haben ihm alle ihre eigene Gedanken untergeschoben, ehe sie gewiß wußten, welches seine wären. Sie bestreiten Grillen, die sie selbst gefangen, und bilden sich ein, wie unwidersprechlich sie den Philosophen widerlegen, indem sie ihr eigenes Hirngespinnste zu Schanden machen. Ich kann mich in die nähere Erörterung dieser Sache hier nicht einlassen. Damit ich jedoch nicht ganz ohne Beweis zu sprechen scheine, will ich zwei Anmerkungen machen.

1. Sie lassen den Aristoteles sagen, „die Tragödie solle uns vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigen." Der vorgestellten? Also, wenn der Held durch Neugierde oder Ehrgeiz oder Liebe oder Zorn unglücklich wird, so ist es unsere Neugierde, unser Ehrgeiz, unsere Liebe, unser Zorn, welchen die Tragödie reinigen soll? Das ist dem Aristoteles nie in den Sinn gekommen. Und so haben die

---

nimmt. Ob und wie weit er denselben richtig gefaßt und erklärt hat, wird das Folgende ergeben. Hören wir ihn zuerst selbst.

13) Mit diesen Worten bezieht sich Lessing wohl in erster Linie auf den Briefwechsel, der vom August 1756 bis in den Mai des folgenden Jahres zwischen ihm selbst, Mendelssohn und Nicolai geführt worden war (abgedruckt bei Lachmann Bd. 12 und 13; vgl. Einleitung S. 27 ff.). Als nämlich Nicolai beim ersten Erscheinen seiner „Bibliothek der schönen Wissenschaften" einen Preis auf das beste Trauerspiel aussetzte (vgl. St. 1, A. 9 und St. 14, A. 17), hatte derselbe sich für verpflichtet gehalten, in einer besonderen Abhandlung über das Trauerspiel die Grundsätze darzulegen, nach denen bei Erteilung des Preises verfahren werden sollte. In dieser Abhandlung suchte er, ohne, wie er selbst (a. a. O. Bd. 12, S. 41) bekennt, hinlänglich mit dem Gegenstande vertraut zu sein, den Aristotelischen Satz, daß der Zweck des Trauerspiels die Reinigung der Leidenschaften sei, zu widerlegen und die Erregung der Leidenschaften als die Aufgabe derselben hinzustellen. Ein kurzer Auszug aus dieser Abhandlung, den er vor dem beabsichtigten Drucke an Lessing (unter dem 31. August 1756) mit der Bitte sandte, ihm seine Meinung darüber mitzuteilen, hatte diesen dann veranlaßt, in einer Reihe von Briefen seine und des Aristoteles Ansicht gegen Nicolai und Mendelssohn festzustellen, freilich noch in einer Weise, die nicht unwesentlich von dem in der Dramaturgie eingenommenen Standpunkte abweicht (Näheres s. bei Danzel-Guhrauer a. a. O. S. 352 ff., woselbst auch die Reihenfolge der Briefe und die Beilagen, welche sich auf diesen Gegen-

Herren gut streiten[14]); ihre Einbildung verwandelt Windmühlen in Riesen; sie jagen in der gewissen Hoffnung des Sieges darauf los und kehren sich an keinen Sancho, der weiter nichts als gesunden Menschenverstand hat und ihnen auf seinem bedächtlichern Pferde hinten nachruft, sich nicht zu übereilen und doch nur erst die Augen recht aufzusperren[15]). *Τῶν τοιούτων παθημάτων*, sagt Aristoteles; und das heißt nicht, der vorgestellten Leidenschaften; das hätten sie übersetzen müssen durch dieser und dergleichen oder der erweckten Leidenschaften. Das *τοιούτων* bezieht sich lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften[16]), nicht

---

stand beziehen, zu finden sind; vgl. auch Gotschlich a. a. O. S. 26 ff.). — In zweiter Linie mag dann Lessing im obigen auch Männer wie Corneille, Dacier, Marmontel, Du Bos und Curtius im Auge gehabt haben, wie er denn des zuletzt Genannten Definition zum Ausgangspunkte seiner Kritik macht.

14) haben gut (franz. ont beau) streiten, ein fehlerhafter Gallicismus, im Sinne von: streiten umsonst, vergeblich; auch Schiller u. a. gebrauchen die Wendung in diesem Sinne (s. Brandstäter a. a. O. S. 86).

15) eine Anspielung auf die bekannte Scene in dem 1605 erschienenen Romane des **Miguel de Cervantes Saavedra** (aus Alcala de Henares, 1547—1616) „Leben und Thaten des scharfsinnigen edlen Don Quijote von La Mancha", Buch I, Kap. 6.

16) Die Übersetzung des betreffenden griechischen Wortes mit Leidenschaften ist nicht glücklich gewählt, wenn sich auch die entsprechenden Verbalbegriffe (*παθεῖν* und leiden) in den beiden Sprachen decken. Eher noch dürfte sich die Bezeichnung Affekte oder Gefühle empfehlen. Aristoteles gebraucht das Wort *πάθημα*, über dessen Bedeutung im Gegensatze zu *πάθος* viel hin und her gestritten worden ist. Nachdem J. Bernays (a. a. O. S. 149 und 194—196 bezw. S. 22 und 99 ff.) auf Grund einiger Stellen einen Unterschied zwischen beiden Wörtern insoweit annehmen zu müssen geglaubt hatte, als mit *πάθος* „der unerwartet ausbrechende und vorübergehende Affekt", mit *πάθημα* aber der Affekt als „inhärierend der afficierten Person und jederzeit zum Ausbruche reif" bezeichnet werde, fehlte es zwar nicht an solchen, die dieser Erklärung sich anschlossen; allein ungleich zahlreicher und gewichtiger sind die Stimmen der Gegner, welche, durch Bernays' Schrift wachgerufen, mit größerer oder geringerer Entschiedenheit für die wesentliche Identität beider Begriffe eintraten, besonders seitdem H. Bonitz, ausgerüstet wie kein anderer mit einem reichen Materiale von aristotelischen Stellen, eine gründliche Untersuchung der beiden Begriffe unternommen hatte und zu dem Ergebnis gelangt war, daß keine Berechtigung zur Annahme eines nennenswerten Unterschiedes vorläge; s. Aristotelische Studien, Heft 5, über *πάθος* und *πάθημα* im aristotelischen Sprachgebrauche, Wien 1867.

aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen. Er sagt aber τοιούτων und nicht τούτων; er sagt dieser und dergleichen, und nicht bloß dieser[17]), um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht bloß das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropische Empfindungen, so wie unter der Furcht nicht bloß die Unlust über ein uns bevorstehendes Übel, sondern auch jede damit verwandte Unlust, auch die Unlust über ein gegenwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Übel, Betrübnis und Gram, verstehe. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen; aber auch nur diese reinigen und keine andere Leidenschaften. Zwar können sich in der Tragödie auch zur Reinigung der andern Leidenschaften nützliche Lehren und Beispiele finden, doch sind diese nicht ihre Absicht; diese hat sie mit der Epopee und Komödie gemein, insofern sie

17) Dies Wörtchen τοιούτων oder vielmehr τῶν τοιούτων (denn so steht bei Aristoteles) hat, wie Bernays (a. a. O. S. 149 ff. bezw. S. 24 ff.) sich ausdrückt, „selbst Lessings sonst so sichern Tritt zu bedenklichem Straucheln und spätere Erklärer zu unzierlichem Falle gebracht.“ Nach Bernays darf nämlich das in Frage stehende Pronomen mit dem Artikel, das sich lediglich auf das unmittelbar vorhergehende „Mitleid und Furcht“ beziehe und „eine nach festem griechischen Sprachgebrauche bloß stellvertretend abkürzende Wendung“ sei, nicht durch „derartig“ und „dergleichen“ übersetzt, sondern, wenn das einfache Demonstrativum „dieser“ nicht passen will, höchstens mit „solcher“ in rein demonstrativem Sinne wiedergegeben werden. Was als sicheres Ergebnis neuerer Bemühungen um die Klarstellung des aristotelischen Ausdrucks sich ergiebt, faßt Gotschlich (a. a. O. S. 45 f.) folgendermaßen zusammen: „Lessing hat zuerst richtig erkannt, daß die Katharsis sich nur auf die in der Definition genannten Affekte der Furcht und des Mitleids beziehe, und daß dies durch die Worte τῶν τοιούτων ausgedrückt sei; Bernays hat hier nur das Verdienst, die Bedeutung dieser Verbindung (ὁ τοιοῦτος) philologisch festgestellt zu haben. Jedoch muß man mit E. Müller die Ansicht Lessings verwerfen, daß Aristoteles „von derartigen Affekten“ und nicht von „diesen Affekten“ geschrieben habe, um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid alle philanthropischen Empfindungen, und unter Furcht auch die Unlust über ein gegenwärtiges und vergangenes Übel verstanden habe. Lessing ist mit dieser Erklärung einen Augenblick von seiner eigenen Erklärung des Wesens der beiden Affekte abgefallen. Der von Aristoteles gewählte Ausdruck bedeutet vielmehr, daß die Katharsis sich nur auf die beiden genannten Affekte des Mitleids und der Furcht beziehe, und daß dieselben hier nur in Hinsicht auf ihre gemeinsame generelle Bestimmung, nach welcher sie Unlustempfindungen sind, betrachtet werden.“

ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung überhaupt ist, nicht aber insofern sie Tragödie, die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung insbesondere ist. Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß, noch kläglicher ist es, wenn es Dichter giebt, die selbst daran zweifeln. Aber alle Gattungen können nicht alles bessern, wenigstens nicht jedes so vollkommen wie das andere; was aber jede am vollkommensten bessern kann, worin es ihr keine andere Gattung gleich zu thun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung[18]).

18) Aus dieser Stelle im Vergleiche mit dem, was der Dramaturgist oben S. 240 f. über die „Absicht" des Dichters sagt, ergiebt sich somit klar, daß „Lessing die Absicht, ethisch auf den Menschen zu wirken, nicht als eine wesentlich mit der künstlerischen Thätigkeit verknüpfte betrachtete [bezeichnete er doch im II. Abschnitte des Laokoon offen das Vergnügen als den Endzweck aller Künste], sondern als etwas zu derselben Hinzukommendes, dessen Vorhandensein der Kunst einen höhern Grad der Vollkommenheit verleiht, während das Fehlen desselben das Wesen der künstlerischen Thätigkeit nicht verändert, sondern dieselbe nur einer niederen Stufe zuweist" (s. Gotschlich a. a. O. S. 49). Daß diese Auffassung mit der des Aristoteles nicht übereinstimmt, ist längst von den verschiedensten Seiten nachgewiesen worden. Aristoteles nämlich unterscheidet ausdrücklich die künstlerische Thätigkeit von der sittlichen, und wenn er gewissen Arten der Kunst eine sittlich bessernde Kraft zuschreibt, so denkt er sich dieselbe nicht als die unmittelbare oder gar beabsichtigte, sondern als die durch den ästhetischen Genuß vermittelte, selbstverständliche Folge. Die schroffsten Gegner hat die Lessingsche Auffassung gefunden sowohl an dem alternden Goethe (s. dessen „Nachlese zu Aristoteles' Poetik", 1826, sowie seinen Brief an Zeller vom 29. Januar 1830), dem der Gedanke unerträglich war, daß die Kunst einem außer ihr liegenden Zwecke dienen sollte, als auch an J. Bernays (a. a. O. S. 136 bezw. S. 3), welcher Lessing geradezu vorwirft, daß er die Tragödie zu einem „moralischen Korrektionshause mache", während Friedrich von Raumer (in einer Abhandlung der Berliner Akademie aus dem Jahre 1828) und L. Spengel (Über die κάθαρσις τῶν παθημάτων, Abhandl. der bayrischen Akademie, 1859, S. 46 ff.) Lessing entschieden in Schutz nehmen. Letzterer citiert bei dieser Gelegenheit (a. a. O. S. 48, A.) das nachfolgende wahre Wort eines der größten Kenner des Altertums, August Böckh (Sophokles' Antigone S. 261): „Kein alter Tragiker, am wenigsten Sophokles und Äschylus, hatte die neue von einem großen Dichter ausgesprochene Überzeugung, daß die Dichtung mit der Sittlichkeit nicht in Berührung sei; sie haben alle, der eine mehr, der andere weniger, wie sich erweisen läßt, eine sittliche Richtung in ihren Dichtungen verfolgt, obgleich man deshalb nicht behaupten kann, sie hätten ihre Tragödien in didaktischer Absicht geschrieben; und jene sittliche Richtung forderte von der Kunst, selbst von der Musik, auch der Staat und die Gemeinde."

Achtundsiebzigstes Stück.

Den 29. Januar 1768.

2. Da die Gegner des Aristoteles nicht in acht nahmen[1]), was für Leidenschaften er eigentlich durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie in uns gereinigt haben wollte, so war es natürlich, daß sie sich auch mit der Reinigung selbst irren mußten. Aristoteles verspricht am Ende seiner Politik[2]), wo er von der Reinigung der Leidenschaften durch die Musik redet, von dieser Reinigung in seiner Dichtkunst weitläufigter zu handeln. „Weil man aber," sagt Corneille[3]), „ganz und gar nichts von dieser Materie darin findet, so ist der größte Teil seiner Ausleger auf die Gedanken geraten, daß sie nicht ganz auf uns gekommen sei." Gar nichts? Ich meinesteils glaube, auch schon in dem, was uns von seiner Dichtkunst noch übrig, es mag viel oder wenig sein, alles zu finden, was er einem, der mit seiner Philosophie sonst nicht ganz unbekannt ist, über diese Sache zu sagen für nötig halten konnte. Corneille selbst bemerkte eine Stelle, die uns nach seiner Meinung Licht genug geben könne, die Art und Weise zu entdecken, auf welche die Reinigung der Leidenschaften in der Tragödie geschehe[4]): nämlich die, wo Aristoteles sagt, „das Mitleid verlange einen, der unverdient leide, und die Furcht einen unsersgleichen[5])." Diese Stelle ist auch wirklich sehr wichtig, nur daß Corneille einen

1) Das ältere Acht für Achtung, d. i. Beachtung, Aufmerksamkeit, findet sich zwar noch in Wendungen wie „sich in acht nehmen", wird aber nicht mehr in der von Lessing gebrauchten Verbindung in acht nehmen gebraucht, welche „wahrnehmen, beobachten, beachten" bedeutet.

2) Buch VIII, Kap. 7. „Durch seltsamen Zufall", schreibt Bernays a. a. O. S. 138 f. bezw. S. 7, hat Lessing es versäumt, diese Stelle aufzuschlagen; denn den noch seltsameren Zufall anzunehmen, daß Lessing sie näher gekannt und trotzdem nicht in der ihr zukommenden Wichtigkeit erkannt habe, wird niemand sich entschließen, der die Worte liest." Möglich wäre immerhin noch der dritte Fall, daß Lessing von der Anschauung ausgieng, die Poetik erhalte, trotz der fragmentarischen Gestalt, in der sie uns überliefert worden ist, alles Wesentliche, was zur Erklärung der Sache erforderlich ist. Doch sei dem, wie ihm wolle. Seitdem ist jene Stelle durch Bernays zum Ausgangspunkte einer ganz neuen Erklärung der aristotelischen Katharsis geworden.

3) am Anfange seiner zweiten Abhandlung: Von der Tragödie (a. a. O. p. 65 f.).

4) Ebd. (p. 66).

5) Dichtkunst Kap. 13, § 2 am Schlusse, s. o. St. 74, A. 2.

falschen Gebrauch davon machte und nicht wohl anders als machen konnte, weil er einmal die Reinigung der Leidenschaften überhaupt im Kopfe hatte. „Das Mitleid mit dem Unglücke", sagt er[6]), „von welchem wir unsersgleichen befallen sehen, erweckt in uns die Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne; diese Furcht erweckt die Begierde, ihm auszuweichen, und diese Begierde ein Bestreben, die Leidenschaft, durch welche die Person, die wir betauern[7]), sich ihr Unglück vor unsern Augen zuzieht, zu reinigen, zu mäßigen, zu bessern, ja gar auszurotten; indem einem jeden die Vernunft sagt, daß man die Ursache abschneiden müsse, wenn man die Wirkung vermeiden wolle." Aber dieses Raisonnement, welches die Furcht bloß zum Werkzeuge macht, durch welches das Mitleid die Reinigung der Leidenschaften bewirkt, ist falsch und kann unmöglich die Meinung des Aristoteles sein, weil sonach die Tragödie gerade alle Leidenschaften reinigen könnte, nur nicht die zwei, die Aristoteles ausdrücklich durch sie gereinigt wissen will. Sie könnte unsern Zorn, unsere Neugierde, unsern Neid, unsern Ehrgeiz, unsern Haß und unsere Liebe reinigen, so wie es die eine oder die andere Leidenschaft ist, durch die sich die bemitleidete Person ihr Unglück zugezogen. Nur unser Mitleid und unsere Furcht müßte sie ungereinigt lassen. Denn Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragödie wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden; sind die Leidenschaften, durch welche die handelnden Personen uns rühren, nicht aber die, durch welche sie sich selbst ihre Unfälle zuziehen. Es kann ein Stück geben, in welchem sie beides sind: das weiß ich wohl. Aber noch kenne ich kein solches Stück: ein Stück nämlich, in welchem sich die bemitleidete Person durch ein übelverstandenes Mitleid oder durch eine übelverstandene Furcht ins Unglück stürze. Gleichwohl würde dieses Stück das einzige sein, in welchem, so wie es Corneille versteht, das geschehe, was Aristoteles will, daß es in allen Tragödien geschehen soll; und auch in diesem einzigen würde es nicht auf die Art geschehen, auf die es dieser verlangt. Dieses einzige Stück würde gleichsam der Punkt sein, in welchem zwei gegeneinander sich neigende gerade Linien zusammentreffen, um sich in alle Unendlichkeit nicht wieder zu begegnen. — So gar sehr

6) S. o. A. 3.
7) S. St. 2, A. 14.

konnte Dacier den Sinn des Aristoteles nicht verfehlen. Er war verbunden, auf die Worte seines Autors aufmerksamer zu sein, und diese besagen es zu positiv, daß unser Mitleid und unsere Furcht durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie gereinigt werden sollen. Weil er aber ohne Zweifel glaubte, daß der Nutzen der Tragödie sehr gering sein würde, wenn er bloß hierauf eingeschränkt wäre, so ließ er sich verleiten, nach der Erklärung des Corneille, ihr die ebenmäßige Reinigung auch aller übrigen Leidenschaften beizulegen. Wie nun Corneille diese für sein Teil leugnete und in Beispielen zeigte, daß sie mehr ein schöner Gedanke als eine Sache sei, die gewöhnlicherweise zur Wirklichkeit gelange, so mußte er sich mit ihm in diese Beispiele selbst einlassen, wo er sich denn so in der Enge fand, daß er die gewaltsamsten Drehungen und Wendungen machen mußte, um seinen Aristoteles mit sich durchzubringen. Ich sage, seinen Aristoteles: denn der rechte ist weit entfernt, solcher Drehungen und Wendungen zu bedürfen. Dieser, um es abermals und abermals zu sagen, hat an keine anderen Leidenschaften gedacht, welche das Mitleid und die Furcht der Tragödie reinigen solle, als an unser Mitleid und unsere Furcht selbst; und es ist ihm sehr gleichgiltig, ob die Tragödie zur Reinigung der übrigen Leidenschaften viel oder wenig beiträgt. An jene Reinigung hätte sich Dacier allein halten sollen, aber freilich hätte er sodann auch einen vollständigern Begriff damit verbinden müssen. „Wie die Tragödie," sagt er[8], „Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, das ist nicht schwer zu erklären. Sie erregt sie, indem sie uns das Unglück vor Augen stellt, in das unsersgleichen durch nicht vorsätzliche Fehler gefallen sind; und sie reinigt sie, indem sie uns mit diesem nämlichen Unglücke bekannt macht und uns dadurch lehrt, es weder allzusehr zu fürchten, noch allzusehr davon gerührt zu werden, wann es uns wirklich selbst treffen sollte. — Sie bereitet die Menschen, die allerwidrigsten Zufälle mutig zu ertragen, und macht die allerelendesten geneigt, sich für glücklich zu halten, indem sie ihre Unglücksfälle mit weit größern vergleichen, die ihnen die Tragödie vorstellt. Denn in welchen Umständen kann sich wohl ein Mensch finden, der bei Erblickung eines Ödips[9], eines Philok-

8) Chap. VI, Remarque 8 (a. a. O. p. 84).
9) Über Ödipus s. St. 38, A. 10. — Über Erblickun[illegible] St. 74, A. 5.

tets[10]), eines Orests[11]) nicht erkennen müßte, daß alle Übel, die er zu erdulden, gegen die, welche diese Männer erdulden müssen, gar nicht in Vergleichung kommen?" Nun das ist wahr; diese Erklärung kann dem Dacier nicht viel Kopfbrechens gemacht haben. Er fand sie fast mit den nämlichen Worten bei einem Stoiker[12]), der immer ein Auge auf die Apathie hatte[13]). Ohne ihm indes einzuwenden, daß das Gefühl unsers eigenen Elendes nicht viel Mitleid neben sich duldet, daß folglich bei dem Elenden, dessen Mitleid nicht zu erregen ist, die Reinigung oder Linderung seiner Betrübnis durch das Mitleid nicht erfolgen kann, will ich ihm alles, so wie er es sagt, gelten lassen. Nur fragen muß ich: wie viel er nun damit gesagt? Ob er im geringsten mehr damit gesagt, als, daß das Mitleid unsere Furcht reinige? Gewiß nicht: und das wäre doch nur kaum der vierte Teil der

10) Philoktet s. St. 74, A. 19.

11) Orest siehe St. 31, A. 4 und St. 74, A. 18.

12) nämlich bei dem edlen Kaiser **Marcus Aurelius Antoninus** (reg. von 161—180 n. Chr.), der inmitten der Gefahren eines Krieges gegen die Markomannen am Granflusse in Ungarn die schönsten Lebensregeln der stoischen Weisheit in Form von Meditationen (*εἰς ἑαυτόν*) aufzeichnete und somit ein Vermächtnis hinterließ, das ihm für alle Zeiten die Achtung der Nachwelt sichert. Im 11. Buche § 6 dieser Meditationen heißt es: „Die Trauerspiele sind zuerst eingeführt worden, um die Menschen an die Unfälle zu erinnern, welche das Leben mit sich bringt, ihnen zu zeigen, daß dieselben naturnotwendig sind, damit sie das, was auf der Bühne sie ergötzt, auf dem Schauplatz der Welt geduldig ertragen. Denn sie sehen, daß dies das Los aller Dinge ist, und auch diejenigen, welche klagen, ach Cithäron! [ein bekannter Ausruf des Königs Ödipus bei Sophokles] sich demselben unterwerfen müssen." Übrigens hat Lessing die betreffende Notiz aus Dacier selbst geschöpft, bei welchem dieselbe an der Stelle zu lesen ist, wo Lessing oben in Daciers Worten einen Gedankenstrich setzte. Statt des Antonin ließe sich auch Athenäus lib. VI c. 1. hier anführen, woselbst dem Timokles (aus Athen, Dichter der mittleren Komödie) eine der Dacierschen Auffassung entsprechende Ansicht in den Mund gelegt wird.

13) Indem die Stoiker (Anhänger einer philosophischen Schule des Altertums, die, von Zeno, aus Citium auf Cypern, um 340—260 v. Chr. gegründet, nach ihrem ursprünglichen Versammlungsorte, der Stoa, einer öffentlichen Säulenhalle oder Gallerie im alten Athen, ihren Namen führte) einerseits das Moralprinzip aufstellten: „Lebe in Übereinstimmung mit deiner vernünftigen Natur", andererseits aber die Begierden, Affekte, Leidenschaften als Hemmungen eines naturgemäßen, sittlichen Handelns ansahen, verlangten sie vom Weisen die Apathie (*ἀπάθεια*), d. h. die innere Ruhe und Erhabenheit über die Affektionen sinnlicher Lust und Unlust.

Forderung des Aristoteles. Denn wenn Aristoteles behauptet, daß die Tragödie Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, wer sieht nicht, daß dieses weit mehr sagt als Dacier zu erklären für gut befunden? Denn nach den verschiedenen Kombinationen der hier vorkommenden Begriffe muß der, welcher den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, stückweise zeigen: 1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und 4. wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige[14]). Dacier aber hat sich nur an den dritten Punkt gehalten, und auch diesen nur sehr schlecht, und auch diesen nur zur Hälfte erläutert. Denn wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, daß jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich schließt. Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruht, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber nach unserm Philosophen sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne steht[15]), so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen[16]). Das tragische Mitleid muß nicht allein

14) Mit Recht tadelt Walser (Lessings und Goethes charakteristische Anschauungen über die aristotelische Katharsis, Stockerau 1869, S. 13 f.) die Art und Weise, wie Lessing hier rein schematisch den organischen Zusammenhang von Mitleid und Furcht auseinanderzerrt und den Geltungsbereich des aristotelischen Gedankens gleichsam mathematisch durch Permutation der einzelnen Glieder zu bestimmen sucht.

15) Das Bild ist von der Zunge der Wage hergenommen, und so gebrauchen es noch Goethe (Clavigo, IV. Akt, Sc. 1): „die Zunge steht inne“, und Schiller (Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, hist.-krit. A. v. Goedeke, 14. Bd., herausg. v. Österley S. 10): „wenn die Wage nicht vollkommen inne steht.“

16) Aus diesen Worten ist endlich zu ersehen, was Lessing unter dem bisher so oft gebrauchten Begriffe Reinigung sich vorstellt. Er faßt dieselbe als eine „quantitative Umänderung der Affekte, als die Ausbildung derselben zu einem Mittelmaße“, und schreibt somit der Tragödie, welche diese Aufgabe der Umänderung und Ausbildung zu erfüllen hat, eine unmittelbar ethische Wirkung zu. Ganz abgesehen nun davon, daß Lessing es vollständig unterlassen hat, diese seine Auffassung der Katharsis irgendwie zu begründen und vor allem nachzuweisen, mit welchem Rechte er einerseits „ganz heterogene, mit der Katharsis in

in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlt, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet[17]), sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muß das tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem, was zu viel, und dem,

---

keinem nachweisbaren Zusammenhange stehende Vorstellungen der aristotelischen Ethik" zur Erklärung heranzog, andrerseits aber die Reinigung als eine quantitative Umänderung, nicht aber, woran man doch bei jeder Reinigung zunächst zu denken hat, als die Wegschaffung eines qualitativ Verkehrten faßte, wird doch die Frage, ob die gegebene Erklärung überhaupt haltbar ist, entschieden verneint werden müssen. Denn erstens widerstreitet dieselbe den Ansichten, welche Aristoteles gelegentlich in der Rhetorik und Politik äußerte, wo er der Kunst überhaupt eine unmittelbare ethische Wirkung nicht zuerkannte. Nur von einer solch unmittelbaren Wirkung könnte aber doch hier die Rede sein, denn eine zufällige, nicht beabsichtigte Folge würde Aristoteles nimmermehr als Merkmal in die Begriffsbestimmung (und eine solche wollte er geben, s. o. S. 380), aufgenommen haben. Zweitens aber steht die Lessingsche Deutung in entschiedenem Widerspruche mit dem, was Aristoteles unter Tugend und tugendhafter Fertigkeit versteht. Seine ethische Tugend liegt nämlich in der Gewöhnung d. h. dauernden Willensrichtung oder Gesinnung, welche die uns gemäße Mitte zwischen zwei verschiedenen pathischen Extremen (nicht aber, wie Lessing hier annimmt, zwischen dem Zuviel und Zuwenig e i n e s Pathos) hält. Drittens aber leitet es Aristoteles gerade aus diesen Gemütsrichtungen ab, wenn unsere Affekte nicht die rechte Mitte halten; nur jenen kommt daher Lob und Tadel zu, nur jenen Vorsätzlichkeit, nicht aber den Affekten, die erst eines äußeren Anstoßes bedürfen, um ins Leben zu treten. Somit leuchtet auch ein, daß eine Verwandlung der sich rein passiv verhaltenden Affekte in aktive tugendhafte Fertigkeiten psychologisch unmöglich ist. Und wenn endlich viertens die Tugend eine Gewöhnung, eine dauernde Fähigkeit wäre, die Affekte, hier also Furcht und Mitleid, maßvoll zu äußern oder zu einem unschädlichen Gleichmaße (Aristoteles nennt dies *μετριοπάθεια*, nicht *μεσότης*) herabzustimmen, so könnte diese doch erst durch wiederholten Genuß recht vieler Tragödien erreicht werden, nicht aber die Wirkung des Genusses einer einzelnen sein. Wir hätten es also wiederum nicht mit einer unmittelbaren und direkten Wirkung zu thun, wie sie eine ordentliche Definition als Wesensmerkmal erheischt. — So zielt also alles darauf hinaus, daß die ganze Lessingsche Erklärung einen Schein von Berechtigung nur unter der irrigen Voraussetzung (s. o. S. 385) hat, daß Aristoteles eine strenge Begriffsbestimmung nicht habe geben wollen. Vgl. Döring a. a. O. S. 268; Susemihl a. a. O. S. 40; Gotschlich a. a. O. S. 46 f.

17) S. St. 74, A. 3.

was zu wenig, steuern; sowie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids. Dacier aber, wie gesagt, hat nur gezeigt, wie das tragische Mitleid unsere allzu große Furcht mäßige, und noch nicht einmal, wie es dem gänzlichen Mangel derselben abhelfe, oder sie in dem, welcher allzu wenig von ihr empfindet, zu einem heilsamern Grade erhöhe, geschweige, daß er auch das übrige sollte gezeigt haben. Die nach ihm gekommen, haben, was er unterlassen, auch im geringsten nicht ergänzt; aber wohl sonst, um nach ihrer Meinung den Nutzen der Tragödie völlig außer Streit zu setzen, Dinge dahin gezogen, die dem Gedichte überhaupt, aber keineswegs der Tragödie als Tragödie insbesondere zukommen, z. E. daß sie die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken, daß sie Liebe zur Tugend und Haß gegen das Laster wirken solle u. s. w.*) Lieber! welches Gedicht sollte das nicht? Soll es aber ein jedes, so kann es nicht das unterscheidende Kennzeichen der Tragödie sein, so kann es nicht das sein, was wir suchten[18].

*) Hr. Curtius in seiner Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels, hinter der Aristotelischen Dichtkunst.

18) Wer sich über den Begriff der tragischen Katharsis, über die ganze Geschichte, welche die Erklärung dieses Begriffes durchzumachen hatte, eingehender belehren will, dem seien hier vor allem empfohlen die bereits citierten Schriften von Bernays, Überweg, Susemihl, Döring, Gotschlich. Namentlich durch die Döringsche Schrift, welche sehr klar gefaßte Übersichten bietet, wird eine Orientierung über die wichtige Streitfrage außerordentlich erleichtert. Hier sei nur das Allerwichtigste erwähnt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Poetik in ihrer ursprünglichen Gestalt den Katharsisbegriff ausführlich erörterte. Da indessen dieser Abschnitt verloren gegangen ist, so sind wir auf eine Darlegung der hauptsächlichsten Gebrauchsweisen jenes Ausdrucks und eine kritische Auslegung verwandter Stellen, namentlich in den verschiedenen Schriften des Aristoteles, angewiesen. Bis auf Bernays wurde vorzugsweise nur das erste Hilfsmittel benutzt. Darnach lassen sich drei Gebrauchsweisen unterscheiden. Die Grundbedeutung der Katharsis als eine Reinigung, Läuterung, Abtrennung des Schlechteren vom Besseren ist, nachdem sie von dem Leiblichen auf das Seelische übertragen worden war, eine moralische, insofern die Läuterung der Seele in der Unterdrückung der Begierden gedacht wurde. Aus dieser Grundbedeutung entwickelten sich dann zwei abgeleitete technische Beziehungen, eine ältere: Weihung, Entsühnung im religiösen Kultus, und eine jüngere, welche erst durch den Arzt Hippokrates (aus Kos, um 470—364 v. Chr.) in Gebrauch kam: therapeutische Ausscheidung. Zwischen diesen drei lexikalisch feststehenden Bedeutungen haben nun alle Erklärer der Aristotelischen Poetik, der eine diese, der andere jene gewählt, bis endlich Bernays in seiner wiederholt

Neunundsiebzigstes Stück.

Den 2. Februar 1768.

Und nun wieder auf unsern Richard zu kommen. — Richard also erweckt ebensowenig Schrecken als Mitleid: weder Schrecken in dem gemißbrauchten Verstande für die plötzliche Überraschung des Mitleids, noch in dem eigentlichen Verstande des Aristoteles für heilsame Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne. Denn wenn er diese erregte, würde er auch

---

erwähnten Schrift die jüngste, d. h. medizinische Auslegung mit glänzender Beredsamkeit verfocht und unter Heranziehung aller verwandten Stellen, namentlich der Politik (vgl. oben A. 2) eine Erklärung gab, von der die tüchtigsten Kenner des Aristoteles sagen konnten, sie sei „durch Grundsätze der Auslegung so unzweideutig geboten, daß sie festgehalten werden müßte, auch wenn sie das Mangelhafteste wäre" (Bonitz in einer Vorlesung an der Berliner Universität, Winter 1869), und daß „solange philologische Hermeneutik in Ehren bleibe, sie jedem Widerspruche Trotz bieten werde (Vahlen in den „Symbola philologorum Bonnensium" 1864, p. 180). Bernays faßt das rein terminologische Ergebnis seiner Untersuchungen (S. 144 bezw. S. 16) dahin zusammen, daß Katharsis sei: „eine von Körperlichem auf Gemütliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will." Er übersetzt demnach Katharsis: „erleichternde Entladung." Die Anhänger, deren sich die Erklärung von Bernays in kurzer Zeit viele schuf, bekennen zwar, daß dieselbe noch in mancher Beziehung der Ergänzung und Berichtigung bedarf und keineswegs ohne weiteres mit den aristotelischen Gedanken identifiziert werden kann. Daß dieselben indessen auch mit dieser Einschränkung nicht alle Erklärer zu befriedigen vermochte, beweist der zwischen Bernays und Lessing gleichsam vermittelnde Standpunkt, den in ihren Schriften und Abhandlungen Ed. Müller, Fleckeisens Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, 1870, S. 402—16, Chr. Aug. Brandis, Handbuch der Geschichte der griechisch-römischen Philosophie, Berlin 1860, T. III, Abt. 1, S. 134, Franz Susemihl, Aristoteles über die Dichtkunst, Griechisch und Deutsch, Leipzig 1874², S. 24 ff. u. ö., Zeller, Philosophie der Griechen, 1862, Bd. II², S. 621, Anm. 2, H. Baumgart, Pathos und Pathema im Aristotelischen Sprachgebrauch, Königsberg 1873, und Fleckeisens Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, Bd. III, S. 81 ff., O. Weddigen, Lessings Theorie der Tragödie, Berlin 1876, S. 10, jeder natürlich wieder mit einigen Modifikationen, einnehmen. Und als ob es dem ganzen Streite nicht an einem versöhnenden Abschlusse fehlen dürfe, haben endlich Weddigen (a. a. O.) auf Grund der Baumgartschen Schrift und T. Eggers (Katharsisstudien, Wien 1883) nachzuweisen gesucht, daß Lessing im großen und ganzen den Aristoteles richtig verstanden und gedeutet habe.

Mitleid erregen; so gewiß er hinwiederum Furcht erregen würde, wenn wir ihn unsers Mitleids nur im geringsten würdig fänden. Aber er ist so ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel, in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, daß ich glaube, wir könnten ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das Geringste für ihn zu empfinden, ohne im geringsten zu fürchten, daß, wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folge, sie auch unsrer erwarte. Und was ist endlich das Unglück, die Strafe, die ihn trifft? Nach so vielen Missethaten, die wir mit ansehen müssen, hören wir, daß er mit dem Degen in der Faust gestorben. Als der Königin dieses erzählt wird, läßt sie der Dichter sagen:

Dies ist etwas [1])! —

Ich habe mich nie enthalten können, bei mir nachzusprechen: nein, das ist gar nichts! Wie mancher gute König ist so geblieben, indem er seine Krone wider einen mächtigen Rebellen behaupten wollen? Richard stirbt doch als ein Mann auf dem Bette der Ehre. Und so ein Tod sollte mich für den Unwillen schadlos halten, den ich das ganze Stück durch über den Triumph seiner Bosheiten empfunden? (Ich glaube, die griechische Sprache ist die einzige, welche ein eigenes Wort hat, diesen Unwillen über das Glück eines Bösewichts auszudrücken: νέμεσις, νεμεσᾶν*) [2]). Sein Tod selbst, welcher wenigstens meine Gerechtigkeitsliebe befriedigen sollte, unterhält noch meine Nemesis. Du bist wohlfeil weggekommen! denke ich: aber gut, daß es noch eine andere Gerechtigkeit giebt als die poetische!

*) Arist. Rhet. Lib. II. Cap. 9.

---

1) Richard III. v. Weiße, Akt V, Sc. 3, s. St. 73, A. 16.

2) νέμεσις, νεμεσᾶν (griech.) bedeutet „Entrüstung", „entrüstet sein". An der von Lessing angemerkten Stelle hat Aristoteles selbst ausführlich den Begriff der Nemesis erörtert; er stellt denselben dort dem Mitleid gegenüber und bezeichnet ihn näher als das Gefühl der Entrüstung, die wir über das unverdiente Glück eines Bösewichts empfinden. Auch in der Ethik (II, 7. 15) gedenkt Aristoteles der Nemesis und zwar als einer Tugend, welche die Mitte halte zwischen Neid und Schadenfreude: „Der Entrüstete betrübt sich, wenn es denen, die es nicht verdienen, gut geht; der Neidische übertreibt es hierbei, indem er sich über alle, denen es gut geht, ärgert, und der Schadenfrohe bleibt in der Betrübnis soweit zurück, daß er sich vielmehr darüber freut" (übers. von Kirchmann).

Man wird vielleicht sagen: nun wohl! wir wollen den Richard aufgeben; das Stück heißt zwar nach ihm, aber er ist darum nicht der Held desselben, nicht die Person, durch welche die Absicht der Tragödie erreicht wird; er hat nur das Mittel sein sollen, unser Mitleid für andere zu erregen. Die Königin, Elisabeth, die Prinzen, erregen diese nicht Mitleid? —

Um allem Wortstreite auszuweichen: ja. Aber was ist es für eine fremde, herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid für diese Personen mischt? die da macht, daß ich mir dieses Mitleid ersparen zu können wünschte? Das wünsche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht, ich verweile gern dabei und danke dem Dichter für eine so süße Qual.

Aristoteles hat es wohl gesagt, und das wird es ganz gewiß sein! Er spricht von einem *μιαρόν*, von einem Gräßlichen, das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde[3]). Und sind nicht die Königin, Elisabeth, die Prinzen vollkommen solche Personen? Was haben sie gethan? wodurch haben sie es sich zugezogen, daß sie in den Klauen dieser Bestie sind? Ist es ihre Schuld, daß sie ein näheres Recht auf den Thron haben als er? Besonders die kleinen wimmernden Schlachtopfer, die noch kaum rechts und links unterscheiden können? Wer wird leugnen, daß sie unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läßt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellt, und Verzweiflung von weiten[4]) nachschleicht, ist dieser Jammer — ich will nicht fragen, Mitleid? — Er heiße wie er wolle — Aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?

---

3) Er thut dies in der bereits St. 74, A. 2 mitgeteilten Stelle, wo Susemihl das *μιαρόν ἐστι* mit „erregt Empörung" wiedergiebt; Stahr (Übersetzung, 1860, S. 112) und M. Schmid (Übersetzung, 1875, S. 29) übertragen ähnlich: (s. St. 74, A. 2) „ist empörend", Ueberweg (a. a. O. S. 19): „erregt Abscheu". Doch geben alle diese Übersetzungen mehr den Sinn der Stelle wieder, entfernen sich aber etwas von der Grundbedeutung des griechischen Wortes. Diese ist nämlich keine andere als „schmutzig" (von *μιαίνω*, besudele). Man hat daher in dem Worte selbst einen Fehler zu erblicken gemeint und dasselbe für verdorben aus *ἀνιαρόν* erklärt (von *ἀνιάω* „belästige") also gleich „lästig, beschwerlich, peinlich, widerwärtig" (s. Susemihl a. a. O. S. 118).

4) s. St. 48, A. 11.

Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte; gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm, in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein[5]); sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen; und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen[6]) kleinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? — O verschonet uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben[7]) soll, wenn wir bei unserer Unterwerfung noch Vertrauen und fröhlichen Mut behalten sollen, so ist es höchst nötig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen! —

Wenn nun aber der Personen des Richards keine einzige die erforderlichen Eigenschaften hat, die sie haben müßten, falls

---

5) Vgl. oben St. 69, S. 329, ebenso St. 70, S. 337 f. Diese ganze Materie ward später von K. Ph. Moritz (geb. zu Hameln 1757, starb 1793 als Professor an der Akademie der Künste zu Berlin) im Anschlusse an Lessing in einer besonderen Schrift behandelt: Über die bildende Nachahmung des Schönen, Braunschweig 1788.

6) Die Originalausgabe hat hier den Druckfehler: seinem.

7) bekleiben, ein sehr altes Wort, das heute höchstens noch in der poetischen Sprache verwendbar sein dürfte, bedeutet nach Grimms D. W. ursprünglich soviel als „wurzeln“, „anwachsen“, dann „haften“, „haften bleiben“. In letzterer Bedeutung steht es auch hier. Die Verwandtschaft mit „kleben“, das wir allerdings auch transitiv gebrauchen, während „kleiben“ stets als Intransitivum erscheint, liegt nahe.

er wirklich das sein sollte, was er heißt: wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publikum hält? Wenn er nicht Mitleid und Furcht erregt, was ist denn seine Wirkung? Wirkung muß er doch haben, und hat sie. Und wenn er Wirkung hat, ist es nicht gleichviel, ob er diese oder ob er jene hat? Wenn er die Zuschauer beschäftigt, wenn er sie vergnügt, was will man denn mehr? Müssen sie denn notwendig nur nach den Regeln des Aristoteles beschäftigt und vergnügt werden?

Das klingt so unrecht nicht; aber es ist darauf zu antworten. Überhaupt, wenn Richard schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht; wenn ihm schon die Schönheiten der Tragödie mangelten, so könnte er doch sonst Schönheiten haben. Poesie des Ausdrucks, Bilder, Tiraden, kühne Gesinnungen, einen feurigen hinreißenden Dialog, glückliche Veranlassungen für den Akteur, den ganzen Umfang seiner Stimme mit den mannichfaltigsten Abwechslungen zu durchlaufen, seine ganze Stärke in der Pantomime zu zeigen u. s. w.

Von diesen Schönheiten hat Richard viele, und hat auch noch andere, die den eigentlichen Schönheiten der Tragödie näher kommen.

Richard ist ein abscheulicher Bösewicht; aber auch die Beschäftigung unsers Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen, besonders in der Nachahmung.

Auch das Ungeheure in den Verbrechen partizipiert von[8]) den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken.

Alles, was Richard thut, ist Gräuel; aber alle diese Gräuel geschehen in Absicht auf etwas; Richard hat einen Plan; und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; wir warten gern mit ab, ob er ausgeführt wird werden, und wie er es wird werden; wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zweckes, Vergnügen gewährt.

Wir wollten, daß Richard seinen Zweck erreichte, und wir wollten, daß er ihn auch nicht erreichte. Das Erreichen erspart uns das Mißvergnügen über ganz vergebens angewandte Mittel; wenn er ihn nicht erreicht, so ist so viel Blut völlig umsonst

8) partizipiert von (frz. participer de qc.), ein Gallicismus, welcher weder nachahmenswert ist, noch nachgeahmt wurde; jetzt partizipiert (d. h. hat teil) an den Empfindungen.

vergossen worden; da es einmal vergossen ist, möchten wir es nicht gern auch noch bloß vor langer Weile vergossen finden. Hinwiederum wäre dieses Erreichen das Frohlocken der Bosheit; nichts hören wir ungerner; die Absicht interessierte uns als zu erreichende Absicht; wenn sie aber nun erreicht wäre, würden wir nichts als das Abscheuliche derselben erblicken, würden wir wünschen, daß sie nicht erreicht wäre; diesen Wunsch sehen wir voraus, und uns schaudert vor der Erreichung.

Die guten Personen des Stücks lieben wir; eine so zärtliche feurige Mutter, Geschwister, die so ganz eines in dem andern leben; diese Gegenstände gefallen immer, erregen immer die süßesten sympathetischen Empfindungen, wir mögen sie finden, wo wir wollen. Sie ganz ohne Schuld leiden zu sehen, ist zwar herbe, ist zwar für unsere Ruhe, zu unserer Besserung kein sehr ersprießliches Gefühl; aber es ist doch immer Gefühl.

Und sonach beschäftigt uns das Stück durchaus und vergnügt durch diese Beschäftigung unserer Seelenkräfte. Das ist wahr, nur die Folge ist nicht wahr, die man daraus zu ziehen meint: nämlich, daß wir also damit zufrieden sein können.

Ein Dichter kann viel gethan, und doch noch nichts damit verthan[9]) haben. Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat, es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen; es muß diese vornehmlich haben, und alle andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen, besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit und Schwierigkeit und Kostbarkeit ist, daß alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen

9) Die Vorsetzsilbe „ver" (von gleichem Stamme mit griech. παρὰ, lat. per, got. fra, althochdeutsch far und fer) bedeutet ursprünglich „durch, hindurch, bis ans Ende" und dient daher in der Zusammensetzung mit Verben dazu, den Sinn des Simplex zu verstärken. Demnach ist „verthun" eigentlich (s. Weigand, Wörterb. d. dtsch. Synonyma 2. A., 1852, 3. Bd., S. 1623) soviel als „durch sein Thun womit zu Ende kommen, d. i. ganz aufbrauchen, daß nichts mehr davon da ist", woraus sich dann die Bedeutung entwickelte: „vollständig das, was zu thun ist, (das Seinige) thun" (s. Sanders, Wörterbuch d. deutsch. Sprache u. d. W. „thun"), „etwas bis zu Ende durchsetzen", „vollführen", „leisten". In der letzten Bedeutung ist es auch hier und St. 96 von Lessing gebraucht, nicht aber in dem jetzt üblichen Sinne von „vergeuden", den Lehmann (a. a. O. S. 269) annahm und Suckau (Dramaturgie de Hambourg, Paris 1877, p. 371: „avoir perdu son temps") bei seiner Übertragung ins Französische voraussetzte.

wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu erhalten wären. Ein Bund Stroh aufzuheben, muß man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fuße umstoßen kann, muß ich nicht mit einer Mine sprengen wollen; ich muß keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen.

Achtzigstes Stück.

Den 5. Februar 1768.

Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen, wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde?

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad erregt werden; und gleichwohl will man lieber alle andere darin erregen als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem andern brauchen als zu dem, wozu sie so vorzüglich geschickt ist.

Das Publikum nimmt vorlieb. — Das ist gut, und auch nicht gut. Denn man sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muß.

Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren; besonders jenes auf das tragische. Wie gleichgiltig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kömmt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben; dahingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes wert halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus Langerweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden, ins Theater; und nur wenige und diese wenige nur sparsam aus anderer Absicht.

Ich sage wir, unser Volk, unsere Bühne; ich meine aber nicht bloß uns Deutsche. Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses Bekenntnis mit einstimmen und große Verehrer des französischen Theaters sind, dabei denken, das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich weiß wohl, was ich dabei denke. Ich denke nämlich dabei, daß nicht allein wir Deutsche, sondern daß auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben.

Kein tragisches gewiß nicht[1])! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt! — Man höre einen Franzosen selbst davon sprechen.

„Bei den hervorstechenden Schönheiten unsers Theaters," sagt der Herr von Voltaire[2]), „fand sich ein verborgener Fehler, den man nicht bemerkt hatte, weil das Publikum von selbst keine höhere Ideen haben konnte, als ihm die großen Meister durch ihre Muster beibrachten. Der einzige Saint-Evremont[3]) hat diesen Fehler aufgemutzt; er sagt nämlich[4]),

---

1) S. St. 25, A. 2.

2) in einem Aufsatze, der den Titel führt: Des divers changements arrivés à l'art tragique (Oeuvres, vol. X, p. 82 f., éd. Baudouin).

3) **Charles Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de Saint Evremond** (Lessings und Voltaires Schreibung mit — — t ist die seltenere) war 1613 zu Saint-Denis le Guast in der Normandie geboren. Nachdem er zu Paris die Rechte studiert hatte, widmete er sich dem Kriegsdienste und machte, allmählich bis zum Brigadekommandeur aufrückend, verschiedene Feldzüge mit. Sein Witz und sein heller Verstand, gepaart mit einer heiteren Lebensauffassung, machte ihn überall zum Lieblinge der höheren gesellschaftlichen Kreise. Wegen unvorsichtiger Äußerungen mußte er eine Zeitlang in der Bastille sitzen, dann (1661) nach England flüchten, wo er bei König Karl II. in hoher Gunst stand. Alle Aussichten auf eine Rückkehr nach Frankreich zerschlugen sich, und so blieb er, abgesehen von wenigen Jahren, die er in Holland zubrachte, bis an seinen Tod (1703) in England. Seine Werke, meist Lustspiele, Briefe und Aufsätze litterarischen, philosophischen und geschichtlichen Inhalts, erschienen u. a. London 1711 in drei und Amsterdam 1739 in sieben Bänden.

4) am Schlusse seiner i. J. 1677 verfaßten Reflexions sur les tragédies (Amsterdamer Ausgabe tom. III, p. 260, Londoner Ausgabe tom. III, p. 177 f.), in denen er die Tragödien der Franzosen, namentlich die Corneilles, über die der Italiener und Engländer stellt.

daß unsere Stücke nicht Eindruck genug machten, daß das, was Mitleid erwecken solle, aufs höchste Zärtlichkeit errege, daß Rührung die Stelle der Erschütterung und Erstaunen die Stelle des Schreckens vertrete; kurz, daß unsere Empfindungen nicht tief genug giengen. Es ist nicht zu leugnen, Saint-Evremont hat mit dem Finger gerade auf die heimliche Wunde des französischen Theaters getroffen. Man sage immerhin, daß Saint-Evremont der Verfasser der elenden Komödie Sir Politik Wouldbe [5]) und noch einer andern ebenso elenden, die Opern genannt [6]), ist; daß seine kleinen gesellschaftlichen Gedichte das kahlste und gemeinste sind, was wir in dieser Gattung haben; daß er nichts als ein Phrasesdrechsler [7]) war; man kann keinen

5) Sir Politick Would-Be (zu Deutsch etwa: Einer, der gern ein Politiker sein möchte, oder, um einen Titel Holbergs zu verwenden, Der politische Kannegießer), ein Lustspiel in Prosa und fünf Akten „nach englischer Manier" (Amsterdamer Ausgabe tom. II, p. 203—369, Londoner Ausgabe tom. II, p. 47—201), das der Dichter in London 1662, wie es heißt, in Gemeinschaft mit zwei Freunden verfertigte. Diese sollen die Charaktere geliefert haben, während der Dichter für sich nur das Verdienst der Form in Anspruch nehmen könne. Jedenfalls fehlt es weder jenen noch dieser an einem eigentümlichen Reize, wenn auch Voltaire noch so sehr an der Regellosigkeit des Stückes und den langen Dialogen Anstoß genommen haben mag.

6) Les Opéra, ein Lustspiel in Prosa und fünf Aufzügen (Oeuvres, Amsterdamer Ausgabe tom. III, p. 299—407; Londoner Ausgabe tom. III, p. 211—307), entstanden 1678 und gehören somit gleichfalls in die Zeit, wo sich St. Evremond in London aufhielt. Damals sprach man in Gesellschaften viel von den Opern, welche durch die Bemühungen des Kardinals Mazarin nicht lange vorher von Italien nach Paris verpflanzt worden waren. Die neue Gattung lächerlich zu machen, dichtete St. Evremond, der nicht begriff, wie man an derselben Gefallen finden konnte, das genannte Lustspiel, welches, wenn es auch arm an Handlung ist, doch ganz ergötzliche Scenen bietet und durchaus nicht so „pitoyable" ist, wie Voltaire meint. Gerade Voltaires Urteil erscheint hier als ein parteiisches, weil derselbe zahlreiche und nicht gerade die besten Operntexte selbst gedichtet hatte. Erwähnt sei, daß, als die Opern in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland so überhand nahmen, und Gottsched sich veranlaßt sah, gegen dieselben zu eifern, das St. Evremondsche Stück ihm wie kein anderes zur Bekämpfung jener Art Stücke geeignet erschien. Und so lieferte er im zweiten Bande der Deutschen Schaubühne 1740 eine Übersetzung desselben.

7) sonst Phrasendrechsler, Phrasenmacher. Da das Wort Phrase (s. Grimm, Deutsch. Wörterb. s. v.) nachweislich erst im 17. Jahrhunderte aus dem Französischen entlehnt ist, so dürfte die Lessingsche Form auf den französischen Plural phrases zurückgehen.

Funken Genie haben und gleichwohl viel Witz und Geschmack besitzen. Sein Geschmack aber war unstreitig sehr fein, da er die Ursache, warum die meisten von unsern Stücken so matt und kalt sind, so genau traf. Es hat uns immer an einem Grade von Wärme gefehlt; das andere hatten wir alles."

Das ist: wir hatten alles, nur nicht das, was wir haben sollten; unsere Tragödien waren vortrefflich, nur daß es keine Tragödien waren. Und woher kam es, daß sie das nicht waren?

„Diese Kälte aber," fährt er fort, „diese einförmige Mattigkeit entsprang zum Teil von dem kleinen Geiste der Galanterie, der damals unter unsern Hofleuten und Damen so herrschte und die Tragödie in eine Folge von verliebten Gesprächen verwandelte, nach dem Geschmacke des Cyrus[8]) und der Clelie[9]). Was für Stücke sich hiervon noch etwa ausnahmen, die bestanden

8) Von allen Helden des Altertums dürfte wohl kaum einer mit solcher Vorliebe gefeiert, aber keines Geschichte auch so sehr entstellt worden sein, wie die des Cyrus, des Gründers des Perserreiches (reg. von 559—529 v. Chr.). Die Cyropädie des Xenophon schien zu einer solchen Behandlung besonders einzuladen. Der Roman, den Voltaire hier im Sinne hat, kann nur der Artamène, ou le Grand Cyrus sein, den Melle Madelaine de Scudéry (aus Le Havre, 1607—1701) im Jahre 1650 in 10 Bänden unter dem Namen ihres Bruders George de Scudéry (1601—1664) herausgab: ein dickleibiger „Zuckerwasserroman", den bis zu Ende zu lesen sich heute schwerlich jemand entschließen dürfte.

9) Histoire Romaine, gleichfalls ein Roman des Fräulein von Scudéry, der auch ebenso wie der vorhergehende unter dem Namen ihres Bruders (1656) erschien. In zehn Bänden, deren jeder etwa 800 Seiten zählt, behandelt derselbe die Geschichte der bekannten Clölia, welche der Gewalt des Porsena dadurch entfloh, daß sie durch den Tiberstrom schwamm. Noch langweiliger als „Cyrus", enthält dieser Roman bei äußerst dürftiger Handlung noch mehr Einzelheiten in Bezug auf das Herz und strotzt von weithergeholten empfindungsvollen Partien. Rechnet man dazu die übertriebene, unnatürliche schwülstige Sprache, die „größten Widersprüche in Stil, Charakter und Situationen", die „Abwesenheit von Wahrheit und Eigentümlichkeit", die ewigen „Tiraden von Tugend, Entsagung, Heldenmut", die vielen Sentenzen, moralischen Skrupel, langen Schilderungen platonischer Liebesverhältnisse", so kann man sich ein ungefähres Bild machen von der Geschmacksrichtung in diesen, wie überhaupt in allen Romanen der Scudéry. Immerhin schwärmte die vornehme Welt dafür, und es bedurfte erst der Geißel eines Molière (in seinen Précieuses Ridicules, 1659, und den Femmes Savantes, 1672) und eines Boileau (Art poëtique, 1674, Chant III, v. 93 ff.), um dem verkehrten Geschmacke einen besseren Weg zu zeigen.

aus langen politischen Raisonnements, dergleichen den Sertorius[10]) so verdorben, den Otho[11]) so kalt und den Surena[12]) und Attila[13]) so elend gemacht haben. Noch fand sich aber auch

10) Sertorius, ein Trauerspiel Corneilles, aufgeführt zum erstenmal am 25. Februar 1662, eröffnet den Reigen jener politischen Tragödien, welche eine so schwere Verirrung des alternden Dichters bezeichnen. „Es ist nicht mehr die gewaltige Stimme der Leidenschaft, die aus den Helden dieser Stücke spricht, sondern der frostige Ton selbstsüchtiger Politik; alle Helden sind kühl bis ans Herz hinan“ (Görres, zur Würdigung Corneilles, Gymnasialprogramm, Bromberg 1874, S. 22). Zum Gegenstande hat dieses Stück die Geschichte des tapferen Römers Q. Sertorius, der von 80—72 v. Chr. in Spanien siegreich gegen die Führer der Sullanischen Partei focht, schließlich aber von seinem eigenen Unterfeldherrn Perperna verraten wurde und durch Meuchelmord fiel.

11) Othon, eine Tragödie Corneilles, die Ende Juli 1664 zu Fontainebleau zum erstenmal aufgeführt wurde, hat die Geschichte der Thronbesteigung des römischen Kaisers M. Salvius Otho (69 n. Chr.) zum Gegenstande, wie dieselbe von Tacitus im ersten Buche der „Historien“ erzählt wird. In diesem Stücke läßt die Liebe aus Politik (aimer pour politique) keine tiefere Leidenschaft aufkommen, und so fehlt es demselben an allem Tragischen; und Voltaire hat ganz recht, wenn er oben und wiederholt in seinem Kommentar (a. a. O. tom. IV p. 35—61) betont, daß dasselbe für keine der handelnden Personen unser Interesse zu wecken vermöge und uns daher völlig kalt lasse.

12) Surena, général des Parthes, Corneilles letztes Trauerspiel (vgl. o. S. 376, A.*), bietet nur wenige Züge mehr, an denen man den Dichter des Cid und der Horatier wiedererkennen könnte. Ursprünglich hatte Corneille die Absicht, die Geschichte des Galliers Antonius Primus zu dramatisieren, den der große römische Geschichtsschreiber Tacitus (um 54—119 n. Chr. lebend) im dritten und vierten Buche seiner „Historien“ als den Mann nennt, der im Jahre 69 nach Christus dem T. Flavius Vespasianus auf den römischen Kaiserthron half. Da dieser Name dem Dichter jedoch schlecht für den Vers geeignet schien, so wählte er die ziemlich ähnliche Geschichte Surenas (eigentlich = Großvezier), unter welchem Namen bei Plutarch im Leben des Crassus und bei Appian (s. St. 29, A. 7) ein parthischer Feldherr erwähnt wird, der den von seinem Bruder verdrängten König Orodes von Parthien wieder auf den Thron setzte und das römische Heer unter dem Triumvir Crassus (bei Carrhä 53 v. Chr.) vernichtete, schließlich aber, ebenso wie Antonius, von seinem Herrn mit Undank belohnt ward.

13) Attila, roi des Huns, gleichfalls ein Trauerspiel von Corneille, wurde Ende Februar (oder Anfang März) 1667 zum erstenmal aufgeführt. Diese Tragödie war es, welche Boileau veranlaßte, dem alternden Dichter sein berühmtes Holà zuzurufen; doch folgten noch drei andere nach, die in Bezug auf Wahl und Behandlung des Stoffes wenigstens gleich tief stehen. Zu vorliegendem Stücke konnte Voltaire n seinem Kommentar sich nicht entschließen Anmerkungen zu schreiben,

eine andere Ursache, die das hohe pathetische von unserer Scene zurückhielt und die Handlung wirklich tragisch zu machen verhinderte; und diese war das enge schlechte Theater mit seinen armseligen Verzierungen. — Was ließ sich auf einem paar Dutzend Brettern, die noch dazu mit Zuschauern angefüllt waren [14]), machen? Mit welchem Pomp, mit welchen Zurüstungen konnte man da die Augen der Zuschauer bestechen, fesseln, täuschen? Welche große tragische Aktion ließ sich da aufführen? Welche Freiheit konnte die Einbildungskraft des Dichters da haben? Die Stücke mußten aus langen Erzählungen bestehen, und so wurden sie mehr Gespräche als Spiele. Jeder Akteur wollte in einer langen Monologe [15]) glänzen, und ein Stück, das dergleichen nicht hatte, ward verworfen. — Bei dieser Form fiel alle theatralische Handlung weg; fielen alle die großen Ausdrücke der Leidenschaften, alle die kräftigen Gemälde der menschlichen Unglücksfälle, alle die schrecklichen bis in das Innerste der Seele dringende Züge weg; man rührte das Herz nur kaum, anstatt es zu zerreißen."

Mit der ersten Ursache hat es seine gute Richtigkeit, Galanterie und Politik läßt immer kalt; und noch ist es keinem Dichter in der Welt gelungen, die Erregung des Mitleids und der Furcht damit zu verbinden. Jene lassen uns nichts als den Fat [16]) oder den Schulmeister hören; und diese fordern, daß wir nichts als den Menschen hören sollen.

Aber die zweite Ursache? — Sollte es möglich sein, daß der Mangel eines geräumlichen Theaters und guter Verzierungen einen solchen Einfluß auf das Genie der Dichter gehabt hätte? Ist es wahr, daß jede tragische Handlung Pomp und Zurüstungen erfordert? Oder sollte der Dichter nicht vielmehr sein Stück so einrichten, daß es auch ohne diese Dinge seine völlige Wirkung hervorbrächte?

Nach dem Aristoteles sollte er es allerdings. „Furcht und Mitleid," sagt der Philosoph [17]), „läßt sich zwar durchs Gesicht

er begnügte sich vielmehr mit einer kurzen Vorrede, in der er sich wegen dieser Unterlassung rechtfertigte. Politische Erwägung und Rede vertreten die Stelle der äußerst dürftigen Handlung.

14) s. o. S. 110 f.

15) Vgl. St. 16, A. 11.

16) (frz.) = den albernen Menschen, Gecken.

17) Dichtkunst Kap. 14, § 1. In ähnlicher Weise spricht sich Aristoteles auch ebenda Kap. 6, § 19 aus, wo es (nach Susemihl)

erregen; es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die Fabel muß so eingerichtet sein, daß sie, auch ungesehen, den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten bloß anhört, zu Mitleid und Furcht über diese Begebenheiten bringt; sowie die Fabel des Ödips, die man nur anhören darf, um dazu gebracht zu werden. Diese Absicht aber durch das Gesicht erreichen wollen, erfordert weniger Kunst und ist deren Sache, welche die Vorstellung des Stücks übernommen.

Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen [18]) sind, davon will man mit den Stücken des Shakespeares eine sonderbare Erfahrung gehabt haben. Welche Stücke brauchten, wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Orts, des Beistandes der Scenen und der ganzen Kunst des Dekorateurs wohl mehr als eben diese? Gleichwohl war eine Zeit, wo die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts bestanden als aus einem Vorhange von schlechtem groben Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte; da war nichts als die Einbildung [19]), was dem Verständnisse des Zuschauers und der Ausführung des Spielers zu Hilfe kommen konnte [20]); und dem ohngeachtet, sagt man, waren da-

heißt: „Das Theatralische ist zwar von hohem Reize und großer Wirkung, aber es liegt am meisten außerhalb des eigentlichen Kunstgebietes der Poesie und gehört am wenigsten ihr eigentümlich an. Denn einerseits muß die Tragödie ihre Kraft auch schon ohne Bühnendarstellung und Schauspieler erproben, und nach der anderen Seite liegt wiederum das Gelingen der Bühneneffekte mehr in der Hand des Theatermeisters als in der des Dichters.“

18) Man beachte, daß Lessing, wie bereits o. S. 117, so auch hier, das Fremdwort „Dekorationen“ vermied. Für das gleich darauffolgende „Dekorateur“ wußte er freilich keinen deutschen Ausdruck einzusetzen.

19) Einbildung, nicht in dem jetzt üblichen Sinne hier gebraucht, sondern dem englischen und französischen imagination entsprechend, also „Phantasie.“

20) G. G. Gervinus, Shakespeare, Bd. I², Leipzig 1850, S. 155, schildert die Bühnenverhältnisse zu Shakespeares Zeit folgendermaßen: „Alle Scenerie war äußerst dürftig. Versenkungen gab es frühe. Bewegliche Dekorationen kamen erst später auf; bei Trauerspielen war das Theater mit schwarzen Teppichen ausgehängt. Ein aufgestelltes Brett trug den Namen des Orts, an den man sich denken sollte: so war es leicht, Schiffe darzustellen, leicht die Scene zu wechseln, und natürlich,

mals die Stücke des Shakespeares ohne alle Scenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind.

Wenn sich also der Dichter um die Verzierung gar nicht zu bekümmern hat; wenn die Verzierung, auch wo sie nötig scheint, ohne besondern Nachteil seines Stücks wegbleiben kann: warum sollte es an dem engen, schlechten Theater gelegen haben, daß uns die französischen Dichter keine rührendere Stücke geliefert? Nicht doch: es lag an ihnen selbst.

Und das beweist die Erfahrung. Denn nun haben ja die Franzosen eine schönere, geräumlichere[21]) Bühne; keine Zuschauer werden mehr darauf geduldet; die Coulissen sind leer; der Dekorateur hat freies Feld; er malt und baut dem Poeten alles, was dieser von ihm verlangt: aber wo sind sie denn die wärmeren Stücke, die sie seitdem erhalten haben? Schmeichelt sich der Herr von Voltaire, daß seine Semiramis ein solches Stück ist? Da ist Pomp und Verzierung genug; ein Gespenst oben darein: und doch kenne ich nichts Kälteres als seine Semiramis[22]).

Einundachtzigstes Stück.

Den 9. Februar 1768.

Will ich denn nun aber damit sagen, daß kein Franzose fähig sei, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu machen? daß der volatile[1]) Geist der Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sei? — Ich würde mich schämen, wenn mir das nur eingekommen wäre. Deutschland hat sich noch durch keinen

---

daß man die Einheit des Orts nicht achtete. Eine Erhöhung, ein Vorsprung in der Mitte der Bühne mußte als Fenster, als Wall, als Turm, als Balkon, als eine kleinere Bühne auf dem Theater, z. B. für das Zwischenspiel im Hamlet, dienen", usw. Bekannt ist, wie Shakespeare selbst noch in dem Prologe zu Heinrich V. des unwürdigen Gerüstes spottet, auf das der Dichter den großen Gegenstand zu bringen wagt, „der Hahnengrube, welche die weiten Felder von Frankreich darstellen soll, der kleinen Zahl von Statisten und Mitteln, da man mit vier bis fünf elenden und schartigen Klingen, schlecht geordnet, in lächerlicher Balgerei den Namen Azincourt entstellen werde."

21) jetzt: „geräumigere", vgl. St. 22, A. 16.

22) s. S. 107 ff.

1) (lat. volatilis, frz. volatil) bedeutet ursprünglich „geflügelt", dann übertragen „flüchtig", „leichtfertig", „windig".

Bouhours [2]) lächerlich gemacht. Und ich, für mein Teil, hätte nun gleich die wenigste Anlage dazu. Denn ich bin sehr überzeugt, daß kein Volk in der Welt irgend eine Gabe des Geistes vorzüglich vor andern Völkern erhalten habe. Man sagt zwar: der tiefsinnige Engländer, der witzige Franzose. Aber wer hat denn die Teilung gemacht? Die Natur gewiß nicht, die alles unter alle gleich verteilt. Es giebt ebensoviel witzige Engländer als witzige Franzosen, und ebensoviel tiefsinnige Franzosen als tiefsinnige Engländer; der Braß von dem Volke [3]) aber ist keines von beiden. —

Was will ich denn? Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? — Dazu hätte sich der Herr von Voltaire selbst besser kennen müssen, wenn er es hätte treffen wollen.

Ich meine, sie haben es noch nicht, weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben; aber es ist keine Gabe der Natur: durch ihre Eitelkeit.

Es geht mit den Nationen wie mit einzelnen Menschen. — Gottsched [4]) (man wird leicht begreifen, wie ich eben hier auf diesen falle) galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch nicht zu unterscheiden wußte. Philosophie und Kritik setzten nach und nach diesen Unterschied ins Helle; und wenn Gottsched mit dem Jahrhunderte nur hätte fortgehen wollen, wenn sich seine Einsichten

---

2) **Dominique Bouhours** (aus Paris, 1628—1702), ein gelehrter Jesuitenpater, der zuerst in Paris, dann in Tours die alten Sprachen sowie die Rhetorik lehrte und später als Erzieher in vornehmen Familien thätig war. Ein eitler und eingebildeter Pedant, entblödete er sich nicht, in einer viel befehdeten (vgl. Koberstein, Grundriß der Geschichte der deutschen Nationallitteratur, Bd. II [5], S. 58) Schrift: Entretiens d'Artiste et d'Eugène (1671) die alberne Frage zu erörtern, „ob ein Deutscher Geist haben könne.“ Doch gereicht es Bouhours einigermaßen zur Entschuldigung, daß er diese Frage nur aufnahm — die Anregung dazu hatte er von einem anderen erhalten — und später mit Entschiedenheit für deren Bejahung eintrat.

3) Der Braß von dem Volke d. h. die Masse des Volkes, der große Haufe; vgl. St. 8, A. 4.

4) Vgl. Einleitung § 1 und 2.

und sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmacke seines Zeitalters hätten verbreiten und läutern wollen: so hätte er vielleicht wirklich aus dem Versmacher ein Dichter werden können. Aber da er sich schon so oft den größten Dichter hatte nennen hören, da ihn seine Eitelkeit überredet hatte, daß er es sei, so unterblieb jenes. Er konnte unmöglich erlangen, was er schon zu besitzen glaubte; und je älter er ward, desto hartnäckiger und unverschämter ward er, sich in diesem träumerischen Besitze zu behaupten[5]).

---

5) Wir kennen keine Stelle in der deutschen Litteratur, selbst Goethes treffliche Ausführungen im 7. Buche von „Dichtung und Wahrheit" nicht ausgenommen, welche den innersten Kern der Epoche unserer Litteraturgeschichte, die von dem Namen Gottscheds und den Kämpfen gegen ihn ihre Signatur erhalten hat, so treffend darlegt, als die gegenwärtige. Und mit welchem Lapidarstile ist alles geschildert! Versuchen wir es, Lessings Worte, welche hier ausnehmend objektiv gehalten sind, vom Standpunkte der heutigen Forschung aus, namentlich wie derselbe durch Th. W. Danzels höchst verdienstvolles Buch „Gottsched und seine Zeit" (Leipzig 1848) und die anderen neueren Forschungen geschaffen ist, kurz zu paraphrasieren. — Es ist eine unbestreitbare Thatsache, daß Gottscheds früheste Thätigkeit für die deutsche Litteratur höchst heilsam gewesen ist. Er errettete einerseits die entartete deutsche Poesie, besonders die Lyrik, von dem unerträglichen Schwulste der zweiten schlesischen Dichterschule, namentlich Lohensteins (1635—1683), andrerseits die deutsche Bühne von dem verzerrten Unsinne der Haupt- und Staatsaktionen, dem Unflate der Hanswurstkomödie und der übertriebenen und hohlen Pracht der Oper, indem er, ein Herkules „im poetischen Augiasstalle", auf den damals für das Muster aller Vollkommenheit geltenden französischen Klassizismus hinwies. Doch weiter ist er nicht gegangen, und er nahm von dort alle berechtigten wie unberechtigten Elemente herüber. „Nur soweit der Verstand reichte, gieng sein Reich; Klarheit, Ordnung, formelle Festigkeit, auch noch das gewöhnlich Lustige und gewöhnlich Witzige — konnte er würdigen" (s. Lemcke, Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit, 1871, S. 391), nicht aber das Feuer wahrer dichterischer Begeisterung. Maßvoll zuerst, überschritt er bald alle Grenzen der Bescheidenheit, als er für seine angezweifelte Autorität kämpfen mußte, und verstockte sich in seinen Theorieen in immer höherem Grade, je mehr Boden ihm im Kampfe abgewonnen wurde, so daß seine früheren Verdienste in Vergessenheit gerieten, und er, der in seinem „Kato" doch wenigstens wieder das Muster einer erträglichen und verständigen Dichtung gegeben hatte, zuletzt als Typus des verzopften Pedantismus galt. Und war er es nicht auch mit seiner glatten Korrektheit, die seine Schüler womöglich noch übertrieben? Hätte er aber, meint Lessing, sich nicht später gegen alle bessere Einsicht in solchem Maße abgeschlossen, so würde er bei seinem Enthusiasmus für die Heilung der deutschen Litteratur, seiner Belesenheit und seinen Kenntnissen

Gerade so, dünkt mich, ist es den Franzosen ergangen. Kaum riß Corneille ihr Theater ein wenig aus der Barbarei, so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben; und hierauf war gar nicht mehr die Frage (die es zwar auch nie gewesen), ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer, noch rührender sein könne als Corneille und Racine, sondern dieses ward für unmöglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden Dichter mußte sich darauf einschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich. Hundert Jahre haben sie sich

---

und seinen unbestreitbaren Anlagen später vielleicht wirklich Gutes von bleibendem Werte geleistet haben. Er war und blieb aber gegen alles taub und grub sich damit selbst sein Grab. Den Kampf gegen ihn eröffneten, um nur mit großen Zügen zu schildern, die Schweizer Bodmer und Breitinger, nachdem sie in der Zeitschrift „Discourse der Mahler" und anderen kleineren Schriften ihre grundsätzliche Verschiedenheit Gottsched gegenüber, wenn auch noch nicht polemisch, dargelegt hatten, besonders 1740 durch Breitingers „Kritische Dichtkunst", zu welcher Bodmer die Vorrede schrieb, anderer Schriften nicht zu gedenken. Die Schweizer giengen von den Engländern aus und setzten an Stelle der kalten Korrektheit des Verstandes und der Regel, unter welchem Palladium Gottsched gefochten hatte, die Phantasie und deren Reich, das Wunderbare, d. h. also die „künstlerische Idealität", in die Rechte, welche man ihr genommen hatte, wieder ein. Der Streit wurde heftig und mit Erbitterung geführt, besonders von Gottscheds ungeschickten Anhängern. „Schließlich aber war Gottsched", sagt Hettner (Deutsche Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts, 2. A. 1872, 1, S. 383) mit Recht, „der Unterliegende. Man kann nicht sagen, daß er von den Schweizern besiegt war, aber die Zeit schritt über ihn weg." Andere, kleinere wie größere, griffen ein: Jac. Im. Pyra (aus Kottbus, 1715—1744) mit seinem „Erweis, daß die Gottschedianische Sekte den Geschmack verderbe", 1743, mit einer „Fortsetzung" 1744; ferner die Verfasser der „Bremer Beiträge", namentlich Joh. El. Schlegel (vgl. Ankündigung, A. 5) durch Lehre und Beispiel, nicht minder Nicolai durch seine „Bibliothek der schönen Wissenschaften", bis endlich Lessing, der selbst in der Jugend unter Gottscheds Banne gestanden hatte, siegesfreudig auf den Kampfplatz trat und nach wiederholten Angriffen durch die „Litteraturbriefe", vor allem durch den berühmten siebzehnten, den Kampf beendigte. So hatten „Philosophie und Kritik" gegen Gottsched klar erwiesen, was das Wesen der wahren und echten Dichtung ausmache, und daß Gottsched kein Dichter sei, nicht einmal einen solchen zu würdigen verstehe. Auf diesem Resultate fußt Lessing an unserer Stelle. Es wäre ihm ein Leichtes gewesen, noch durch Hinweis auf Klopstock, Gellert, die sogenannten Hallischen und Preußischen Dichter, Wieland sowie namentlich auch auf sich selbst darzuthun, daß die Theorie schon in der Praxis sich bewährt habe, daß die Probe auf das Exempel bereits gemacht sei.

selbst und zum Teil ihre Nachbarn mit hintergangen; nun komme einer und sage ihnen das und höre, was sie antworten!

Von beiden aber ist es Corneille, welcher den meisten Schaden gestiftet und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluß gehabt hat. Denn Racine hat nur durch seine Muster verführt, Corneille aber durch seine Muster und Lehren zugleich[6]).

Diese letztern besonders, von der ganzen Nation (bis auf einen oder zwei Pedanten, einen Hedelin[7]), einen Dacier[8]), die aber oft selbst nicht wußten, was sie wollten) als Orakelsprüche angenommen, von allen nachherigen Dichtern befolgt, haben, ich getraue mich, es Stück vor Stück zu beweisen, — nichts anderes als das kahlste, wässerigste, untragischste Zeug hervorbringen können.

Die Regeln des Aristoteles sind alle auf die höchste Wirkung der Tragödie kalkuliert. Was macht aber Corneille damit? Er trägt sie falsch und schielend genug vor; und weil er sie doch noch viel zu strenge findet, so sucht er bei einer nach der andern quelque modération, quelque favorable interprétation; entkräftet und verstümmelt, deutelt und vereitelt eine jede, — und warum? pour n'être pas obligé de condamner beaucoup de poëmes que nous avons vû réussir sur nos théâtres, um nicht viele Gedichte verwerfen zu dürfen, die auf unsern Bühnen Beifall gefunden[9]). Eine schöne Ursache!

Ich will die Hauptpunkte geschwind berühren. Einige davon habe ich schon berührt[10]); ich muß sie aber, des Zusammenhanges wegen, wiederum mitnehmen.

1. Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen. — Corneille sagt: o ja, aber wie es kömmt, beides zugleich ist eben nicht immer nötig; wir sind auch mit einem zufrieden; jetzt einmal Mitleid ohne Furcht, ein andermal Furcht ohne Mitleid. Denn wo blieb ich, ich der große Corneille, sonst mit meinem Rodrigue und meiner Chimene[11])? Die guten

6) S. St. 46, A. 1; vgl. dazu § 2 der Einleitung.
7) S. St. 44, A. 6; vgl. dazu § 2 der Einleitung.
8) S. St. 37, A. 15.
9) Vgl. Corneilles zweite Abhandlung „Über die Tragödie (a. a. O. S. 78). Dort sind auch die nachfolgenden Stellen zu finden.
10) und zwar den ersten Punkt o. S. 373 ff., den dritten S. 394 ff., den vierten und fünften S. 375 ff.
11) d. h. mit dem Cid, dem wenn nicht besten, so doch ohne Zweifel berühmtesten Stücke Corneilles, das als der erste Versuch (es ist aus

Kinder erwecken Mitleid, und sehr großes Mitleid, aber Furcht wohl schwerlich. Und wiederum: wo blieb ich sonst mit meiner Kleopatra[12]), mit meinem Prusias[13]), mit meinem Phokas[14])? Wer kann Mitleid mit diesen Nichtswürdigen haben? Aber Furcht erregen sie doch. — So glaubte Corneille, und die Franzosen glaubten es ihm nach.

2. Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen; beides, versteht sich, durch eine und eben dieselbe Person. — Corneille sagt: wenn es sich so trifft, recht gut. Aber absolut notwendig ist es eben nicht; und man kann sich gar wohl auch verschiedener Personen bedienen, diese zwei Empfindungen hervorzubringen, so wie Ich in meiner Rodogune gethan habe. — Das hat Corneille gethan; und die Franzosen thun es ihm nach.

3. Aristoteles sagt: durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, soll unser Mitleid und unsere Furcht, und was diesen anhängig[15]), gereinigt werden. — Corneille weiß davon gar nichts und bildet sich ein, Aristoteles habe sagen wollen, die Tragödie erwecke unser Mitleid, um unsere Furcht zu erwecken, um durch diese Furcht die Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete Gegenstand sein Unglück zugezogen. Ich will von dem Werte dieser Absicht nicht sprechen: genug, daß es nicht die aristotelische ist; und daß, da Corneille seinen Tragödien eine ganz andere Absicht gab, auch notwendig seine Tragödien selbst ganz andere Werke werden mußten, als die waren, von welchen Aristoteles seine Absicht abstrahiert hatte; es mußten Tragödien werden, welches keine wahre Tragödien waren. Und das sind nicht allein seine, sondern alle französische Tragödien geworden, weil ihre Verfasser alle nicht die Absicht des Aristoteles, sondern die Absicht des Corneille sich vorsetzten. Ich habe schon gesagt, daß Dacier beide Absichten wollte verbunden wissen[16]); aber auch durch diese

---

dem Jahre 1736) zur Begründung einer wahrhaft nationalen französischen Tragödie zu betrachten ist. Näheres s. St. 29, A. 6.

12) in der Rodogune s. o. S. 215 ff.

13) S. o. St. 75, A. 14.

14) S. o. St. 75, A. 15.

15) und was diesen anhängig ist nur eine andere Wendung für Lessings Übersetzung: dieser und dergleichen, die oben St. 77, A. 16 als unzulässig verworfen worden ist.

16) S. o. S. 377 ff.

bloße Verbindung wird die erstere geschwächt, und die Tragödie muß unter ihrer höchsten Wirkung bleiben. Dazu hatte Dacier, wie ich gezeigt, von der erstern nur einen sehr unvollständigen Begriff, und es war kein Wunder, wenn er sich daher einbildete, daß die französischen Tragödien seiner Zeit noch eher die erste als die zweite Absicht erreichten. „Unsere Tragödie", sagt er[17]), „ist zufolge jener noch so ziemlich glücklich, Mitleid und Furcht zu erwecken und zu reinigen. Aber diese gelingt ihr nur sehr selten, die doch gleichwohl die wichtigere ist, und sie reinigt die übrigen Leidenschaften nur sehr wenig, oder da sie gemeiniglich nichts als Liebesintriguen enthält, wenn sie ja eine davon reinigte, so würde es einzig und allein die Liebe sein, woraus denn klar erhellt, daß ihr Nutzen nur sehr klein ist." Gerade umgekehrt! Es giebt noch eher französische Tragödien, welche der zweiten, als welche der ersten Absicht ein Genüge leisten. Ich kenne verschiedene französische Stücke, welche die unglücklichen Folgen irgend einer Leidenschaft recht wohl ins Licht setzen, aus denen man viele gute Lehren, diese Leidenschaft betreffend, ziehen kann, aber ich kenne keines, welches mein Mitleid in dem Grade erregte, in welchem die Tragödie es erregen sollte, in welchem ich aus verschiedenen griechischen und englischen Stücken gewiß weiß, daß sie es erregen kann. Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, die ich alles Lobes wert halte; nur, daß es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben konnten nicht anders, als sehr gute Köpfe sein, sie verdienen zum Teil unter den Dichtern keinen geringen Rang: nur daß sie keine tragische Dichter sind, nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crebillon[18]) und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht. Diese sind selten mit den wesentlichen Forderungen des Aristoteles im Widerspruch, aber jene desto öfterer[19]). Denn nur weiter —

17) an der oben St. 78, A. 8 bezeichneten Stelle.
18) S. o. St. 74, A. 7.
19) Der Komparativ von oft „öfter" wird, schon seit dem 16. Jahrhunderte, noch einmal zu öfterer gesteigert. Bei Lessing mehrfach, s. auch St. 36 S. 248, St. 37 S. 253 und St. 46 S. 299.

Zweiundachtzigstes Stück[1]).

Den 12. Februar 1768.

4. Aristoteles sagt: man muß keinen ganz guten Mann, ohne alle sein Verschulden, in der Tragödie unglücklich werden lassen; denn so was sei gräßlich[2]). — „Ganz recht", sagt Corneille[3]); „ein solcher Ausgang erweckt mehr Unwillen und Haß gegen den, welcher das Leiden verursacht, als Mitleid für den, welchen es trifft. Jene Empfindung also, welche nicht die eigentliche Wirkung der Tragödie sein soll, würde, wenn sie nicht sehr fein behandelt wäre, diese ersticken, die doch eigentlich hervorgebracht werden sollte. Der Zuschauer würde mißvergnügt weggehen, weil sich allzuviel Zorn mit dem Mitleiden vermischt, welches ihm gefallen hätte, wenn er es allein mit wegnehmen können. „Aber" — kömmt Corneille hinten nach; denn mit einem Aber muß er nachkommen, — „aber, wenn diese Ursache wegfällt, wenn es der Dichter so eingerichtet, daß der Tugendhafte, welcher leidet, mehr Mitleid für sich als Widerwillen gegen den erweckt, der ihn leiden läßt: alsdenn[4])"? — „O alsdenn", sagt Corneille, „halte ich dafür, darf man sich gar kein Bedenken machen, auch den tugendhaftesten Mann auf dem Theater im Unglücke zu zeigen." — Ich begreife nicht, wie man gegen einen Philosophen so in den Tag hineinschwatzen kann; wie man sich das Ansehen geben kann, ihn zu verstehen, indem man ihn Dinge sagen läßt, an die er nie gedacht hat. Das gänzlich unverschuldete Unglück eines rechtschaffenen Mannes, sagt Aristoteles, ist kein Stoff für das Trauerspiel; denn es ist gräßlich. Aus diesem Denn, aus dieser Ursache

---

1) Unter dem 9. Juni 1768 schreibt Lessing an seinen Bruder Karl: „Ich habe alle Hände voll zu thun, und vornehmlich beschäftigt mich noch die Dramaturgie. Sie ist nicht weiter heraus als bis Nr. 82. Der Rest des zweiten Bandes wird in einigen Wochen zusammen erscheinen. Wenn ich das Werk weiter fortsetze, so soll es bandweise und nicht bogenweise geschehen." Vgl. § 7 der Einleitung.

2) s. o. St. 74, A. 2.

3) in der zweiten Abhandlung: Von der Tragödie (a. a. O. p. 68 und 78).

4) Wie wann und wenn (s. St. 70, A. 5) nebeneinanderstehen, ebenso dann und denn, bei denen sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine feste Scheidung vollzieht (s. Grimm, Deutsch. Wörterb. s. v. dann). Namentlich alsdenn neben alsdann gebraucht Lessing sehr häufig (s. u. a. St. 48 S. 307 u. S. 308, St. 49 S. 312, St. 50 S. 320).

macht Corneille ein Insofern, eine bloße Bedingung, unter welcher es tragisch zu sein aufhört. Aristoteles sagt, es ist durchaus gräßlich und eben daher untragisch. Corneille aber sagt: es ist untragisch, insofern es gräßlich ist. Dieses Gräßliche findet Aristoteles in dieser Art des Unglückes selbst; Corneille aber setzt es in den Unwillen, den es gegen den Urheber desselben verursacht. Er sieht nicht, oder will nicht sehen, daß jenes Gräßliche ganz etwas anders ist, als dieser Unwille; daß, wenn auch dieser ganz wegfällt, jenes doch noch in seinem vollen Maße vorhanden sein kann; genug, daß vors erste mit diesem Quid pro quo[5]) verschiedene von seinen Stücken gerechtfertigt scheinen, die er so wenig wider die Regeln des Aristoteles will gemacht haben, daß er vielmehr vermessen genug ist, sich einzubilden, es habe dem Aristoteles bloß an dergleichen Stücken gefehlt, um seine Lehre darnach näher einzuschränken und verschiedene Manieren daraus zu abstrahieren, wie dem ohngeachtet das Unglück des ganz rechtschaffenen Mannes ein tragischer Gegenstand werden könne. En voici, sagt er[6]), deux ou trois manières, que peut-être Aristote n'a sû prevoir, parce qu'on n'en voyoit pas d'exemples sur les théâtres de son tems*). Und von wem sind diese Exempel? Von wem anders, als von ihm selbst? Und welches sind jene zwei oder drei Manieren? Wir wollen geschwind sehen. — „Die erste", sagt er, „ist, wenn ein sehr Tugendhafter durch einen sehr Lasterhaften verfolgt wird, der Gefahr aber entkömmt, und so, daß der Lasterhafte sich selbst darin verstrickt, wie es in der Rodogune[7]) und im Heraklius[8]) geschieht, wo es ganz unerträglich würde gewesen sein, wenn in dem ersten Stücke Antiochus und Rodogune, und in dem andern Heraklius, Pulcheria und Martian umgekommen wären, Kleopatra und Phokas aber triumphiert hätten. Das Unglück der

*) „Das sind zwei oder drei Manieren, die vielleicht Aristoteles nicht hat in Betracht ziehen können, weil man noch kein Exempel davon auf den Theatern seiner Zeit sah."

5) Quid pro quo (lat.: etwas statt etwas) jetzt gewöhnlich dem Französischen nachgebildet und quiproquo geschrieben, läßt sich deutsch durch „Verwechselung", „Versehen", „Mißgriff" wiedergeben.

6) unmittelbar hinter der zuletzt angezogenen Stelle (a. a. O. p. 79).

7) S. o. S. 215 ff.

8) S. o. St. 75, A. 13 und 15. Pulcheria ist die Tochter des Mauritius und in Liebe dem Martian zugethan, der, ein Sohn des Phocas, seines Vaters Greuelthaten verabscheut.

erstern erweckt ein Mitleid, welches durch den Abscheu, den wir wider ihre Verfolger haben, nicht erstickt wird, weil man beständig hofft, daß sich irgend ein glücklicher Zufall eräugnen[9]) werde, der sie nicht unterliegen lasse." Das mag Corneille sonst jemanden[10]) weiß machen, daß Aristoteles diese Manier nicht gekannt habe! Er hat sie so wohl gekannt, daß er sie, wo nicht gänzlich verworfen, wenigstens mit ausdrücklichen Worten für angemessener der Komödie als Tragödie erklärt hat[11]). Wie war es möglich, daß Corneille dieses vergessen hatte? Aber so geht es allen, die im voraus ihre Sache zu der Sache der Wahrheit machen. Im Grunde gehört diese Manier auch gar nicht zu dem vorhabenden[12]) Falle. Denn nach ihr wird der Tugend-

---

9) s. o. St. 37, A. 12.

10) Ebenso wie „niemand" flektiert, s. St. 18, A. 22.

11) s. Dichtkunst Kap. 13. Susemihl übersetzt: (§ 7) „Und erst den zweiten Rang nimmt hiernach, während ihr von manchen (wie gesagt) der erste zuerteilt wird, eine solche Dichtung ein, welche auf einen zwiefältigen Ausgang angelegt ist, wie z. B. die Odyssee, und entgegengesetzt endet für die Besseren und für die Schlechteren, und sie gilt für die vorzüglichste nur infolge der Rücksichtnahme auf die Schwäche des Theaterpublikums, denn von einer solchen Rücksicht lassen sich (nur zu oft) die Dichter leiten und suchen es den Zuschauern nach Wunsch zu machen. — — — (§ 8) Dies ist aber nicht diejenige Art von Genuß, welche man von einer Tragödie haben soll, sondern vielmehr die, welche der Komödie eigentümlich ist, denn in dieser gehen die, welche im Verlaufe der Handlung die ärgsten Feinde sind, wie Orestes und Ägisthos, zum Schlusse als Freunde auseinander, und kein Mensch fällt in ihr von der Hand eines anderen." — Es sei bemerkt, daß zwischen § 7 und 8 eine Lücke anzunehmen ist, indem offenbar eine genauere Erklärung über den gemischten Ausgang und eine Erwähnung des rein glücklichen Ausgangs ausgefallen ist. Denn der ganze § 8 „paßt", wie Susemihl (a. a. O. S. 247, A. 127) und Ueberweg (a. a. O. S. 71, A. 59) mit Recht hervorheben, „nicht recht auf eine Tragödie von gemischtem, sondern von rein glücklichem, durch schließliche Versöhnung aller streitenden Parteien hervorgebrachten Ausgange. Nimmt man aber an, daß vor demselben etwas ausgefallen ist, worin von einem solch gemischten Ausgange die Rede war, und demselben vollends erst der dritte unterste Rang zugewiesen ward, dann gewinnt erst das „„wie Orestes und Ägisthos"" einen rechten Sinn, indem Aristoteles dabei die Tragödie noch mit im Auge hatte, während dies Beispiel unmittelbar von der Komödie kaum anwendbar ist."

12) Die Partizipia des Präsens haben scheinbar in einigen Verbindungen passive Bedeutung, wie hier „zu dem vorhabenden Falle"; Chr. Friedr. Koch, Deutsche Gram.[5] § 237 erklärt dies aus einer Vertauschung der Subjekte; also hier: „zu dem Falle, den man vorhat".

hafte nicht unglücklich, sondern befindet sich nur auf dem Wege zum Unglück; welches gar wohl mitleidige Besorgnisse für ihn erregen kann, ohne gräßlich zu sein. — Nun, die zweite Manier! „Auch kann es sich zugetragen", sagt Corneille[13]), „daß ein sehr tugendhafter Mann verfolgt wird und auf Befehl eines andern umkömmt, der nicht lasterhaft genug ist, unsern Unwillen allzusehr zu verdienen, indem er in der Verfolgung, die er wider den Tugendhaften betreibt, mehr Schwachheit als Bosheit zeigt. Wenn Felix seinen Eidam Polyeukt umkommen läßt[14]), so ist es nicht aus wütendem Eifer gegen die Christen, der ihn uns verabscheuungswürdig machen würde, sondern bloß aus kriechender Furchtsamkeit, die sich nicht getraut, ihn in Gegenwart des Severus zu retten, vor dessen Hasse und Rache er in Sorgen steht. Man faßt also wohl einigen Unwillen gegen ihn und mißbilligt sein Verfahren; doch überwiegt dieser Unwille nicht das Mitleid, welches wir für den Polyeukt empfinden, und verhindert auch nicht, daß ihn seine wunderbare Bekehrung zum Schlusse des Stücks nicht völlig wieder mit den Zuhörern aussöhnen sollte." Tragische Stümper, denke ich, hat es schon zu allen Zeiten und selbst in Athen gegeben. Warum sollte es also dem Aristoteles an einem Stücke von ähnlicher Einrichtung gefehlt haben, um daraus eben so erleuchtet zu werden als Corneille? Possen! Die furchtsamen, schwanken, unentschlossenen Charaktere, wie Felix, sind in dergleichen Stücken ein Fehler mehr und machen sie noch obendarein ihrerseits kalt und ekel[15]), ohne sie auf der andern Seite im geringsten weniger gräßlich zu machen. Denn, wie gesagt, das Gräßliche liegt nicht in dem Unwillen oder Abscheu, den sie erwecken, sondern in dem Unglücke selbst, das jene unverschuldet trifft; das sie einmal so unverschuldet trifft als das andere, ihre Verfolger mögen böse oder schwach sein, mögen mit oder ohne Vorsatz ihnen so hart fallen. Der Gedanke ist an und für sich selbst gräßlich, daß es Menschen geben kann, die ohne alle ihr Verschulden unglücklich

13) a. a. O. pag. 79.
14) s. o. St. 2, A. 7.
15) vgl. St. 4, A. 7. Es sei hier für dieses vor dem 17. Jahrh. ungebräuchliche, von Lessing häufig angewendete Wort, dessen Ableitung dunkel ist, noch nachgetragen, daß es im 18. Jahrh. einen milderen Sinn als jetzt hatte und nur „Überdruß empfindend" oder „Mißbehagen erregend" bedeutete.

sind. Die Heiden hätten diesen gräßlichen Gedanken so weit von sich zu entfernen gesucht als möglich, und wir wollten ihn nähren? wir wollten uns an Schauspielen vergnügen, die ihn bestätigen? wir? die Religion und Vernunft überzeugt haben sollte, daß er eben so unrichtig als gotteslästerlich ist? — Das nämliche würde sicherlich auch gegen die dritte Manier gelten, wenn sie Corneille nicht selbst näher anzugeben vergessen hätte.

5. Auch gegen das, was Aristoteles von der Unschicklichkeit eines ganz Lasterhaften zum tragischen Helden sagt, als dessen[16]) Unglück weder Mitleid noch Furcht erregen könne, bringt Corneille seine Läuterungen[17]) bei[18]). Mitleid zwar, gesteht er zu, könne er nicht erregen, aber Furcht allerdings. Denn ob sich schon keiner von den Zuschauern der Laster desselben fähig glaube, und folglich auch desselben ganzes Unglück nicht zu befürchten habe, so könne doch ein jeder irgend eine jenen Lastern ähnliche Unvollkommenheit bei sich hegen und durch die Furcht vor den zwar proportionierten, aber doch noch immer unglücklichen Folgen derselben gegen sie auf seiner Hut zu sein lernen. Doch dieses gründet sich auf den falschen Begriff, welchen Corneille von der Furcht und von der Reinigung der in der Tragödie zu erweckenden Leidenschaften hatte, und widerspricht sich selbst. Denn ich habe schon gezeigt[19]), daß die Erregung des Mitleids von der Erregung der Furcht unzertrennlich ist, und daß der Bösewicht, wenn es möglich wäre, daß er unsere Furcht erregen könne, auch notwendig unser Mitleid erregen müßte. Da er aber dieses, wie Corneille selbst zugesteht, nicht kann, so kann er auch jenes nicht und bleibt gänzlich ungeschickt, die Absicht der Tragödie erreichen zu helfen. Ja Aristoteles hält ihn hierzu noch für ungeschickter als den ganz tugendhaften Mann; denn er will ausdrücklich, falls man den Held aus der mittlern Gattung nicht haben könne, daß man ihn eher besser als schlimmer wählen solle. Die Ursache ist klar; ein Mensch kann sehr gut sein und doch noch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehliches Unglück stürzt, das

16) Die Konjunktion „als“ vor dem Relativpronomen, um einen Grund auszudrücken, jetzt ganz veraltet, findet sich bei Lessing noch ziemlich häufig, s. Lehmann a. a. O. S. 261.

17) in der Bedeutung „Erläuterungen“ sehr selten und veraltet.

18) a. a. O. pag. 74.

19) S. o. St. 76, S. 378 ff.

uns mit Mitleid und Wehmut erfüllt, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist. — Was Du Bos*)[20]) von dem Gebrauche der lasterhaften Personen in der Tragödie sagt, ist das nicht, was Corneille will. Du Bos will sie nur zu den Nebenrollen erlauben; bloß zu Werkzeugen, die Hauptpersonen weniger schuldig zu machen; bloß zur Abstechung[21]). Corneille aber will das vornehmste Interesse auf sie beruhen lassen, so wie in der Rodogune; und das ist es eigentlich, was mit der Absicht der Tragödie streitet und nicht jenes. Du Bos merkt dabei auch sehr richtig an, daß das Unglück dieser subalternen Bösewichter keinen Eindruck auf uns mache. Kaum, sagt er, daß man den Tod des Narciß im Britannicus[22]) bemerkt. Aber also sollte sich der Dichter auch schon deswegen ihrer so viel als möglich enthalten. Denn wenn

*) Réflexions cr. T. I, Sect. XV.

20) **Jean Baptiste Du Bos** (aus Beauvais, 1670—1742) studierte zuerst Theologie, dann Staatsrecht. Nachdem er einige Jahre im diplomatischen Dienste Verwendung gefunden hatte, zog er sich von der politischen Laufbahn zurück und widmete sich ganz der Geschichte und Litteratur. Im Jahre 1720 wurde er wegen seiner Werke in die Akademie aufgenommen und zwei Jahre später an Daciers Stelle zum beständigen Sekretär derselben ernannt. Abgesehen von einigen historischen Werken, die hier nicht in Betracht kommen, veröffentlichte er Paris 1719 in 2 Bden. (wiederholt abgedruckt in 3 Bden.): Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Betrachtungen, die „durch ihre Feinheit und Tiefe namentlich auf Bodmer und Breitinger, Sulzer, Lessing und Winckelmann den bedeutendsten Einfluß ausübten und auch von Lessing so geschätzt wurden, daß er einen Teil derselben übersetzte und in der „Theatralischen Bibliothek" veröffentlichte (s. Hempelsche Ausg. von Lessings Werken Bd. XI, 1, S. 521 ff.; die Vorrede zur Übersetzung auch bei L.-M. Bd. IV, S. 382). Die Stelle, welche Lessing oben anzieht, ist überschrieben: Des personnages de Scélérats qu'on peut introduire dans les Tragédiens (Ausg. v. 1719: p. 111 ff.).

21) Während sich das Verbum abstechen (früher: sich abstechen, s. Grimm, Deutsch. Wörterb. s. v.) in der Bedeutung: „sich unterscheiden", „sich hervorthun" sehr häufig findet, ist das Substantivum „Abstechung" im Sinne von „Unterschied" sehr selten und veraltet; Lessing wollte wohl hier das französische contraste, das ihm vorschwebte, wiedergeben.

22) S. o. St. 24, A. 8. Der Dichter läßt Narciß bei einem Volksaufstande, den Junia, die Geliebte des Britannicus, wegen des an jenem begangenen Frevels erregt, umkommen; in der letzten Scene wird der Hergang dann kurz erzählt.

ihr Unglück die Absicht der Tragödie nicht unmittelbar befördert, wenn sie bloße Hilfsmittel sind, durch die sie der Dichter desto besser mit andern Personen zu erreichen sucht: so ist es unstreitig, daß das Stück noch besser sein würde, wenn es die nämliche Wirkung ohne sie hätte. Je simpler eine Maschine ist, je weniger Federn und Räder und Gewichte sie hat, desto vollkommener ist sie.

Dreiundachtzigstes Stück.

Den 16. Februar 1768.

6. Und endlich die Mißdeutung der ersten und wesentlichsten Eigenschaft, welche Aristoteles für die Sitten der tragischen Personen fordert! Sie sollen gut sein, die Sitten[1]). — Gut? sagt Corneille. „Wenn gut hier so viel als tugendhaft heißen soll: so wird es mit den meisten alten und neuen Tragödien übel aussehen, in welchen schlechte und lasterhafte, wenigstens mit einer Schwachheit, die nächst der Tugend so recht nicht bestehen kann, behaftete Personen genug vorkommen.“ Besonders ist ihm für seine Kleopatra in der Rodogune bange. Die Güte, welche Aristoteles fordert, will er also durchaus für keine moralische Güte gelten lassen; es muß eine andere Art von Güte sein, die sich mit dem moralisch Bösen eben so wohl verträgt als mit dem moralisch Guten. Gleichwohl meint Aristoteles schlechterdings eine moralische Güte, nur daß ihm tugendhafte Personen und Personen, welche in gewissen Umständen tugendhafte Sitten zeigen, nicht einerlei sind. Kurz, Corneille verbindet eine ganz falsche Idee mit dem Worte Sitten, und was die Proäresis[2])

---

1) Dichtkunst Kap. 15 § 1 heißt es (bei Susemihl S. 145): „Hinsichtlich der Charaktere [bei Lessing: Sitten, griech.: ἤθη] aber sind es vier Stücke, die man erstreben muß. Das erste und vornehmste ist, daß sie edel seien. Es wird aber Ausdruck eines Charakters überhaupt nach dem oben [Kap. 6, § 6. 17] Bemerkten die Rede oder die Handlung (nur) dann sein, wenn dieselbe eine gewisse bestimmte auf das Erreichen oder Meiden von etwas ausgehende Absicht und Willensrichtung offenbart, Ausdruck eines edlen aber, wenn eine edle. Möglich ist aber ein solcher bei jeder Klasse von Menschen.“ — Die Corneillesche Interpretation dieser Stelle steht in der ersten Abhandlung „Vom Drama“ (a. a. O. p. 43).

2) Pro(h)äresis (griech.) ist das, was Susemihl (s. vor. Anm.) mit „bestimmte Absicht und Willensrichtung“ übersetzt. In der Nikomachischen Ethik Bch. III, Kap. 1—3 und Bch. V, Kap. 10 wird dieser Begriff

ist, durch welche allein nach unserm Weltweisen freie Handlungen zu guten oder bösen Sitten werden, hat er gar nicht verstanden. Ich kann mich jetzt nicht in einen weitläuftigen Beweis einlassen; er läßt sich nur durch den Zusammenhang, durch die syllogistische Folge aller Ideen des griechischen Kunstrichters einleuchtend genug führen. Ich verspare ihn daher auf eine andere Gelegenheit, da es bei dieser ohnedem nur darauf ankömmt, zu zeigen, was für einen unglücklichen Ausweg Corneille bei Verfehlung des richtigen Weges ergriffen. Dieser Ausweg lief dahin, daß Aristoteles unter der Güte der Sitten den glänzenden und erhabenen Charakter irgend einer tugendhaften oder strafbaren Neigung verstehe, so wie sie der eingeführten Person entweder eigentümlich zukomme oder ihr schicklich beigelegt werden könne: le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit. „Kleopatra in der Rodogune", sagt er[3]), „ist äußerst böse; da ist kein Meuchelmord, vor dem sie sich scheue, wenn er sie nur auf dem Throne zu erhalten vermag, den sie allem in der Welt vorzieht; so heftig ist ihre Herrschsucht. Aber alle ihre Verbrechen sind mit einer gewissen Größe der Seele verbunden, die so etwas Erhabenes hat, daß man, indem man ihre Handlungen verdammt, doch die Quelle, woraus sie ent-

näher von Aristoteles erörtert. Lessing zieht es indessen vor, hier nicht weiter darauf einzugehen, er wäre sonst genötigt gewesen, die „syllogistische Folge aller Ideen des Philosophen" nachzuweisen, d. h. also das logische Verhältnis aufzudecken, in welchem die hier in der Poetik geäußerten Gedanken zu den in der Ethik niedergelegten stehen. Er hätte zeigen müssen, „wie der sittliche Wert jeder einzelnen Handlung und auch der Charakter des Menschen überhaupt nur durch die Gesinnung bestimmt wird, in welcher die Handlung ausgeführt wird; es kann eine Handlung an sich ein Unrecht sein, ohne daß der, welcher sie begeht, dadurch selbst ein ungerechter oder schlechter Mensch wird, wenn nämlich die Handlung im Irrtume, in Unkenntnis des Unrechts begangen wird. Der Irrtum ist dasjenige, was eine derartige Handlung nach Aristoteles nur zu einem „„Fehler"" [ἁμάρτημα] macht, welcher den sittlichen Charakter des Menschen nicht verändert. So kann Aristoteles eine Schuld an dem tragischen Helden fordern und dennoch es als erstes Gesetz für die Charaktere hinstellen, daß dieselben gut seien" (s. Gotschlich a. a. O. S. 87 f.). Wenn Lessing in Bezug auf diesen Nachweis, den er hier zu führen ablehnt, uns auf eine andre Gelegenheit vertröstet, so dachte er dabei wohl ohne Zweifel an den Kommentar zur Poetik, mit dessen Abfassung er sich damals trug (vgl. St. 74, A. 10).

3) an der oben Anm. 1 a. E. angeführten Stelle.

springen, bewundern muß. Eben dieses getraue ich mir von dem Lügner[4]) zu sagen. Das Lügen ist unstreitig eine lasterhafte Angewohnheit; allein Dorant[5]) bringt seine Lügen mit einer solchen Gegenwart des Geistes, mit so vieler Lebhaftigkeit vor, daß diese Unvollkommenheit ihm ordentlich wohl läßt[6]) und die Zuschauer gestehen müssen, daß die Gabe so zu lügen ein Laster sei, dessen kein Dummkopf fähig ist." — Wahrlich, einen verderblichern Einfall hätte Corneille nicht haben können! Befolgt ihn in der Ausführung, und es ist um alle Wahrheit, um alle Täuschung, um allen sittlichen Nutzen der Tragödie gethan! Denn die Tugend, die immer bescheiden und einfältig ist, wird durch jenen glänzenden Charakter eitel und romantisch, das Laster aber mit einem Firnis überzogen, der uns überall blendet, wir mögen es aus einem Gesichtspunkte nehmen, aus welchem wir wollen. Thorheit, bloß durch die unglücklichen Folgen von dem Laster abschrecken wollen, indem man die innere Häßlichkeit desselben verbirgt! Die Folgen sind zufällig, und die Erfahrung lehrt, daß sie eben so oft glücklich als unglücklich fallen[7]). Dieses bezieht sich auf die Reinigung der Leidenschaften, wie sie Corneille sich dachte. Wie ich mir sie vorstelle, wie sie Aristoteles gelehrt hat, ist sie vollends nicht mit jenem trügerischen Glanze zu verbinden. Die falsche Folie[8]), die so dem Laster unterlegt wird,

---

4) Le Menteur, ein Lustspiel in Versen und fünf Akten, welches P. Corneille im Jahre 1642 nach einem spanischen Originale dichtete. Sieht man von der völlig verfehlten Wahl des Stoffes ab, so wird man immerhin Görres (zur Würdigung Corneilles, Programm der Realschule zu Bromberg, 1874, S. 19) beistimmen können, daß es kein Stück ist „im Sinne seiner Jugendkomödien, oder eine Posse Hardys in veredelter Manier, sondern ein lebensvolles, gut gruppiertes dramatisches Gemälde, das reich ist an feinem Witz, gesunder Komik und tüchtiger, energisch durchgeführter Charakteristik, ein meisterhaftes Vorbild für Molière."

5) d. i. der Hauptheld in Corneilles „Lügner".

6) Vgl. St. 13, A. 16.

7) Das einfache Verbum fallen steht entweder mit voller sinnlicher Kraft, wo wir jetzt entweder das Kompositum „ausfallen" oder allgemein das Verbum substantivum „sein" setzen würden.

8) Folie (lat. folium = Blatt), ein dünnes Blättchen Metall, Papier oder dergl., das durchsichtigen Stoffen, z. B. Edelsteinen, untergelegt wird, um dadurch deren Glanz zu erhöhen, wird dann in übertragener Bedeutung von allem Unechten, Unedlen, Trügerischen gebraucht, das als Unterlage einer andern Sache dazu dient, den Wert der letzteren scheinbar zu erhöhen.

macht, daß ich Vollkommenheiten erkenne, wo keine sind; macht, daß ich Mitleiden habe, wo ich keines haben sollte. — Zwar hat schon Dacier dieser Erklärung widersprochen[9]), aber aus untriftigern[10]) Gründen; und es fehlt nicht viel, daß die, welche er mit dem Pater Le Bossu[11]) dafür annimmt, nicht eben so nachteilig ist, wenigstens den poetischen Vollkommenheiten des Stücks eben so nachteilig werden kann. Er meint nämlich, „die Sitten sollen gut sein“, heiße nichts mehr als sie sollen gut ausgedrückt sein, qu'elles soient bien marquées. Das ist allerdings eine Regel, die, richtig verstanden, an ihrer Stelle aller Aufmerksamkeit des dramatischen Dichters würdig ist. Aber wenn es die französischen Muster nur nicht bewiesen, daß man „gut ausdrücken“ für stark ausdrücken genommen hätte. Man hat den Ausdruck überladen, man hat Druck auf Druck gesetzt, bis aus charakterisierten Personen personifizierte[12]) Charaktere, aus lasterhaften oder tugendhaften Menschen hagere Gerippe von Lastern und Tugenden geworden sind. —

Hier will ich diese Materie abbrechen. Wer ihr gewachsen ist, mag die Anwendung auf unsern Richard selbst machen[13]).

---

9) in seiner Poétique d'Aristote, Kap. 6, Anm. 36 und Kap. 16, Anm. 1.

10) Seltene Bildung, aber analog den vielen Adjektiven, welche mit un, entsprechend dem griech. α (αν) privat. und der lat. Vorsatzsilbe in, zusammengesetzt sind und das Gegenteil von ihrem Grundworte bedeuten; triftig (von derselben Wurzel wie „treffen“) heißt „zutreffend“, also sind „untriftige Gründe“ nicht zutreffende, untriftigere „weniger zutreffende“.

11) **René le Bossu** (aus Paris, 1631—1680) widmete sich, nachdem er zu Nanterre Theologie studiert hatte, dem Unterrichte und trat als Domherr in den Orden der heiligen Genovefa ein. In den letzten Jahren seines Lebens, die er in stiller Zurückgezogenheit verbrachte, veröffentlichte er unter anderm 1675: Traité du poème épique, ein ziemlich umfangreiches Buch, das von Dacier sowohl wie auch von Curtius wiederholt angeführt wird, von letzterem freilich in der Regel nur, um den Standpunkt des Verfassers zu widerlegen. Was Lessing oben im Auge hat, ergiebt sich aus Dacier (a. a. O.). Danach hatte Le Bossu geglaubt, in des Horaz (Dichtkunst V. 156) Worten: (notandi tibi sunt mores d. h.) „Du mußt genau wahrnehmen die Sitten“ den Sinn der aristotelischen Stelle wiedergefunden zu haben, und Dacier giebt ihm darin recht. Kenner der beiden Sprachen werden indes einsehen, daß die Übersetzung mit marquées zum mindesten zweideutig ist.

12) Vgl. St. 31, A. 12.

13) Weiße hat diese Anwendung zwar nicht selbst gemacht, er ließ sich aber (vgl. u. a. Gervinus, Bd. IV[5], S. 420) von der Lessingschen

Vom Herzog Michel[14]), welcher auf den Richard folgte, brauche ich wohl nichts zu sagen. Auf welchem Theater wird er nicht gespielt, und wer hat ihn nicht gesehen oder gelesen? Krüger[15]) hat indes das wenigste Verdienst darum; denn er ist

---

Kritik so einschüchtern, daß er sich von der Tragödie ab und der Oper zuwandte. Wenn er auch äußerlich gute Miene zum bösen Spiele machte, so gieng ihm das scharfe Urteil seines Freundes, der ihn nur deshalb, wie Gervinus (a. a. O. S. 418 ff.) urteilt, so anfuhr, weil er das grellste und letzte Beispiel des französischen Geschmackes war, welchem Lessing um jeden Preis ein Ziel zu setzen strebte, doch sehr nahe. Bei dem Wiederabdrucke seines Richard (Trauerspiele Bd. I, 1776) lieh er in der Vorrede diesem Gefühle Ausdruck.

14) Herzog Michel, ein Lustspiel Krügers, von einer Handlung und in Alexandrinern, wurde zum erstenmal in Leipzig am 19. Januar 1750 aufgeführt. Inhalt: Michel war bisher der fleißigste Knecht des Bauers Andreas gewesen und mit dessen Tochter Hannchen verlobt; plötzlich aber wird er ein Müßiggänger, und Vater Andreas will nichts mehr von ihm wissen. Zwar gelingt es Hannchen, den Vater zur Nachsicht zu stimmen, aber der thörichte Michel, welcher von Reich= und Vornehmwerden faselt und sogar Herzog zu werden hofft, stößt in eitler Selbstverleugnung die dargebotene Hand der Verzeihung zurück, sodaß der Alte an seinem Verstande zweifelt. Schließlich stellt der Thor dem Hannchen sogar in Aussicht, daß er nur eine wirkliche Herzogin heiraten könne, sie dürfe ihm nur in untergeordneter Stellung aufwarten mit Bier und Schweinebraten, seinem Lieblingsgerichte. Sein Glück gedenkt er auf folgende Weise zu machen: Er hat eine Nachtigall gefangen, die er teuer verkaufen will. Mit dem Erlös will er Kühe kaufen und Kälber ziehen, Äcker kaufen, Wirt werden und zuletzt Geldverleiher. So wird er viel Geld verdienen, Herr von Michel und schließlich sogar Herzog werden und allen Leuten, besonders aber dem Hannchen nach Herzenslust befehlen können. Die sträubt sich aber, und als Michel in Wut gerät und sie schlagen will, läßt er die Nachtigall fliegen und ist nun plötzlich nüchtern und verständig. Er versöhnt sich mit Hannchen, und indem er sie umarmt, ruft er aus:

„Ich Herzog geh' nun wieder an den Pflug.
Ja, leider ich muß thun, was meine Väter thaten.
Du bist mein Herzogtum, mein Bier, mein Schweinebraten."

Das Stück erfreute sich damals allgemeiner Beliebtheit, und bekannt ist die Stelle in Goethes „Dichtung und Wahrheit" 7. Buch (Ausgabe in 40 Bänden bei Ph. Reclam, Bd. XXIII, S. 49): „Wir sangen die Lieder von Zachariä, spielten den Herzog Michel von Krüger, wobei ein zusammengeknüpftes Schnupftuch die Stelle der Nachtigall vertreten mußte."

15) **Johann Christian Krüger**, geb. zu Berlin 1722, bezog nach seiner Vorbildung auf dem Grauen Kloster (dem berühmten Gymnasium städtischen Patronats in Berlin, das aus einem bei der Einführung der Reformation 1539 aufgehobenen Franziskanerkloster der grauen Brüder

ganz aus einer Erzählung in den Bremischen Beiträgen[16]) genommen. Die vielen guten satirischen Züge, die er enthält, gehören jenem Dichter, so wie der ganze Verfolg der Fabel. Krügern gehört nichts als die dramatische Form. Doch hat wirklich unsere Bühne an Krügern viel verloren. Er hatte Talent zum niedrig Komischen, wie seine Kandidaten[17]) beweisen. Wo er aber rührend und edel sein will, ist er frostig und affektiert. Herr Löwen hat seine Schriften gesammelt[18]), unter welchen man jedoch die Geistlichen auf dem Lande[19]) vermißt.

---

entstanden war) die Universitäten Halle und Frankfurt a. O., um Theologie zu studieren. Doch die Geldmittel giengen ihm aus, und da er zu blöde war, sich um ein Amt oder eine Hauslehrerstelle zu bewerben, so trat er 1742 in die Schoenemannsche Schauspielergesellschaft und erzielte gute Erfolge. Da seine Stellung ihm aber nicht genügenden Unterhalt bot, so beschäftigte er sich nebenbei mit poetischen Versuchen und Übersetzungen. Allein die fortwährenden Mühen und Sorgen rieben seinen von Natur schwachen Körper bald auf, und er starb bereits 1750 in Hamburg.

16) d. i. in den Neuen Beiträgen zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes, die von 1745 an zu Bremen gedruckt erschienen. Außer den Brüdern Joh. Ad. und Joh. Elias Schlegel (s. Ankündigung A. 5) schrieben für dieselben Chr. Fürchtegott Gellert, Gottlieb Wilh. Rabener, Friedr. Wilh. Zachariä, lauter junge Dichter, die im Gegensatze zu Gottsched eine freiere Richtung verfolgten. Die oben erwähnte Erzählung, welche Joh. Ad. Schlegel nach einer Fabel Lafontaines gedichtet hat, führt den Titel: „Das ausgerechnete Glück" und steht Bd. IV, 1. Stück, 1747, S. 32—40.

17) Die Kandidaten oder Die Mittel zu einem Amt zu gelangen, ein Lustspiel in fünf Handlungen und in Prosa, wurden zum erstenmal am 8. Februar 1748 in Braunschweig aufgeführt. In seiner Tendenz und unerbittlichen Energie berührt sich das Stück mit Schillers „Kabale und Liebe", insofern in beiden mit grellen Farben und scharfen Pinselstrichen die grenzenlose Sittenverderbnis der höheren und mittleren Stände im vorigen Jahrhunderte gemalt wird, freilich mit dem Unterschiede, daß ersteres mehr das matte Werk eines schwachen Mittelkopfes, letzteres der Sonnenblick des Genius ist.

18) Diese Sammlung ist erschienen unter dem Titel: Joh. Chr. Krügers Theatralische und poetische Schriften, herausgegeben von Chr. Löwen, Leipzig 1773. „Die Kandidaten" stehen auf Seite 291—414, „Herzog Michel" a. S. 447—468.

19) Die Geistlichen auf dem Lande, ein Lustspiel in drei Handlungen, erschien anonym Frankfurt und Leipzig 1743. Indem das Stück für die Laster zweier Schurken, die ihren ehrwürdigen Stand schänden und jedem anderen zur Unehre gereichen würden, diesen Stand selbst verantwortlich macht und hämisch angreift, würde dasselbe sich als ein unreifes Jugendprodukt dokumentieren, auch wenn es nicht

Dieses war der erste dramatische Versuch, welchen Krüger wagte, als er noch auf dem Grauen Kloster in Berlin studierte.

Den neunundvierzigsten Abend (Donnerstags, den 23. Julius) ward das Lustspiel des Herrn von Voltaire: die Frau, die recht hat[20]), gespielt, und zum Beschlusse des L'Affichard: Ist er von Familie? wiederholt[21]).

Die Frau, die recht hat, ist eines von den Stücken, welche der Herr von Voltaire für sein Haustheater gemacht hat. Dafür

voll der ekelhaftesten Einzelheiten und in ganz witzloser ungelenker Sprache abgefaßt wäre. Löwen hat daher wohlgethan, dasselbe aus der Sammlung auszuschließen.

20) La femme qui a raison, Lustspiel in Versen und drei Aufzügen, hat folgenden Inhalt: Duru, ein geiziger Filz, lebt seit zwölf Jahren in Indien, nur darauf bedacht, sein Vermögen zu vergrößern. Bei diesem Streben findet er natürlich keine Zeit, sich um seine Familie zu bekümmern. Eine Wechselheirat seiner Kinder, Damis und Erise, mit Phlipot und Phlipotte, den Kindern seines Korrespondenten Gripon, ist bei ihm beschlossene Sache. Allein während seiner Abwesenheit sollte dieser Plan von den Kindern selbst durchkreuzt werden. Erise liebt den Marquis d'Outremont und findet Gegenliebe; dasselbe Verhältnis besteht zwischen ihrem Bruder Damis und des Marquis Schwester. Obwohl nun Frau Duru die Verbindung mit dem Marquis und dessen Schwester nicht ungern sieht, so zögert sie doch, da sie die Zustimmung ihres abwesenden Mannes abwarten zu müssen glaubt, ihr Jawort zu geben. Unterdessen zwingt Gripon durch sein unzeitiges und vorschnelles Drängen die Liebenden zum Handeln. Dieselben gehen zum Advokaten und lassen sich trauen; ein glänzendes Hochzeitsmahl folgt diesem Akte. Des anderen Morgens kehrt Duru, begleitet von seinem Korrespondenten, heim und muß zu seinem Erstaunen und Verdruß wahrnehmen, daß man in seinem Hause ein Fest gefeiert habe. Auf seine Fragen erhält er die Antwort, man habe die Vermählung seiner beiden Kinder festlich begangen. Noch ist er in dem Wahne, daß dieselbe zwischen seinen und Gripons Kindern stattgefunden habe; als er jedoch den wahren Sachverhalt hört, da kennt seine Wut keine Grenzen, er stürzt zu seiner Frau ins Zimmer und macht in den bittersten Worten seinem Herzen Luft. Diese weiß ihn durch ihre würdevolle Ruhe zu überzeugen, daß das Glück ihrer Kinder nur auf diese Weise hätte gegründet werden können. Vollständig versöhnt ist aber der Knauser erst, als seine Frau ihm erzählt, daß sie sich während seiner Abwesenheit noch ein bedeutendes Vermögen erspart habe. Auch Duru seinerseits will sich jetzt freigebig zeigen; er ist im Begriff seiner Frau die Geldtasche zu überreichen, findet es aber schließlich doch besser, dieselbe wieder einzustecken. Sein liebevolles, edles Herz genügt übrigens der Frau vollständig, hat sie doch ihrer Ansicht, daß das Glück ihrer Kinder nur auf der stattgehabten Verbindung beruhen könne, bei ihrem Manne Geltung verschafft.

21) S. o. S. 150 f.

war es nun auch gut genug. Es ist schon 1758 zu Carouge gespielt worden[22]), aber noch nicht zu Paris, so viel ich weiß. Nicht als ob sie da seit der Zeit keine schlechtern Stücke gespielt hätten; denn dafür haben die Marins[23]) und Le Brets[24]) wohl gesorgt. Sondern weil — ich weiß selbst nicht. Denn ich wenigstens möchte doch noch lieber einen großen Mann in seinem Schlafrocke und seiner Nachtmütze, als einen Stümper in seinem Feierkleide sehen.

Charaktere und Interesse hat das Stück nicht, aber verschiedene Situationen, die komisch genug sind. Zwar ist auch das Komische aus dem allergemeinsten Fache, da es sich auf nichts als aufs Inkognito, auf Verkennungen und Mißverständ-

---

22) Nach einer Notiz, die sich in der Kehler Ausgabe von Voltaires Werken zuerst fand (abgedruckt auch: Oeuvres, Paris Baudouin tom. V. p. 374) ist „dies kleine Lustspiel ein Gelegenheitsstück (Impromptu de société), an welchem mehrere Personen gearbeitet haben. Dasselbe machte den Teil einer Festlichkeit aus, die zu Ehren des Königs Stanislaus, Herzogs von Lothringen, zu Lüneville 1749 gegeben wurde." Beuchot in seiner Voltaireausgabe tom. VI. p. 89 berichtet jedoch, daß das Stück, nachdem es zu Carouge, einem kleinen Städtchen in der Nähe von Genf, 1758 zuerst aufgeführt worden war, im folgenden Jahre im Druck erschienen sei. Und da unter Voltaires Papieren dasselbe Stück auch in einem Akte sich fand, so ist man wohl zu der Annahme berechtigt, daß dasselbe ursprünglich für die Lüneviller Aufführung verfaßt, neun Jahre später aber in erweiterter oder verkürzter Gestalt in Carouge (denn in Genf wollte der Magistrat auf Rousseaus Betreiben — s. St. 28. A. 9 — kein Theater dulden) auf einem Haus- oder Liebhabertheater gespielt wurde.

23) **François Louis Claude Marin** (aus La Ciotat in der Provence, 1721—1809), erst Geistlicher, dann Jurist, folgte 1762 Crebillon im Amte eines königlichen Censors. Im Oktober des folgenden Jahres wurde ihm das Generalsekretariat der Königlichen Druckerei übertragen, ein Amt, dem er mit der größten Strenge vorstand. Seine poetischen und litterarhistorischen Arbeiten stehen ebenso tief wie seine dramatischen. Letztere erschienen gesammelt u. d. T.: Pièces de Théâtre par Mr. Marin, Paris 1765. 8°. VI. 339 S.

24) **Antoine (le) Bret** (aus Dijon, 1717—1792) hat sich, überall gleich mittelmäßig, in fast allen Gattungen versucht. Auch sein Kommentar zu Molière ist in nicht eben vorteilhaftem Andenken geblieben. Sein Théâtre erschien zuerst 1765, dann auch 1778, 8°, in 2 Bdn. Goethe in seinen Anmerkungen zu Rameaus Neffen (Reclamsche Ausgabe Bd. XXXIV, S. 64) sagt von ihm: „Fruchtbarer, gefälliger Autor, aber schwach und nachlässig. Herausgeber von Molière, zu welchem Geschäfte seine Kräfte nicht hinreichten."

nisse gründet. Doch die Lacher sind nicht ekel[25]; am wenigsten würden es unsre deutschen Lacher sein, wenn ihnen das Fremde der Sitten und die elende Übersetzung[26] das mot pour rire[27] nur nicht meistens so unverständlich machte.

Den funfzigsten Abend (Freitags, den 24. Julius)[28] ward Gressets Sidney wiederholt[29]. Den Beschluß machte der sehende Blinde[30].

Letzteres Stück ist die Nachahmung eines ältern Lustspiels von de Brosse aus dem Jahre 1650; nur hat le Grand, um 5 Akte in einen zu bringen, die Intrigue vereinfacht: Ein Sehender stellt sich blind, um sich von der ihm gemeldeten Untreue einer Witwe zu überzeugen, die er heiraten will. — Die Übersetzung ist gut.

---

25) S. St. 4, A. 7.

26) Gemeint ist wohl diejenige, welche 1765 anonym bei Pauli in Berlin (auch Horwath in Potsdam) im Drucke erschienen ist.

27) d. h. Scherzwort, die lächerliche Pointe.

28) Wie die „Theaterzettel" beweisen, ist an diesem Abende Molières „Frauenschule" aufgeführt worden, Gressets Sidney aber und Der sehende Blinde von Le Grand erst eine Woche später, am Freitag den 31. Juli 1767. Wenn Redlich (Lessing bei Hempel, 19. Bd. S. 642, Nachtrag zu Bd. 7 S. 483 ff.) annimmt, daß die angekündigte Vorstellung im letzten Augenblicke abgeändert und dafür die oben erwähnten 2 Stücke eingesetzt seien, so ist das dem Zeugnisse der „Theaterzettel" gegenüber unhaltbar, besonders da Redlich selbst a. a. O. S. 644 die Autorität seiner Quellen, der damaligen Zeitungen, dadurch abschwächt, daß er sagt, die Theateranzeigen wären in einem nur Montags und Donnerstags erscheinenden Blatte gebracht worden; die wirklich ausgegebenen „Theaterzettel", welche die Gothaer Bibliothek nach unserer Vermutung aus Ekhofs Nachlasse erhielt, dürften hier als maßgebendere Autorität gelten; auch ist es unverständlich, wie Lessing dazu gekommen sein sollte, seine Bemerkungen über Molières Frauenschule, und zwar für diesen Abend, zu schreiben (s. Fragmente der Dramaturgie aus Lessings Nachlaß, Hempelsche Ausgabe, 7. Bd., S. 483 ff.), da das Molièresche Stück erst am Mittwoch d. 2. Decbr. 1767 und dann nur noch am 17. Nov. 1768 wiederholt wurde, während die folgenden Fragmente zur Dramaturgie sich auf Vorstellungen im August 1767 (Olint und Sophronia am 12. August, nach den „Theaterzetteln" ergänzt, Heufelds Julie und Schlegels Stumme Schönheit am 18. August, von den „Theaterzetteln" bestätigt) beziehen.

29) S. o. St. 17 A. 1.

30) L'Aveugle clairvoyant, Lustspiel in Versen und einem Akte von Le Grand (s. St. 5 A. 14) aufgeführt zum erstenmal am 18. September 1716.

Vierundachtzigstes Stück.

Den 19. Februar 1768.

Den einundfunfzigsten Abend (Montags, den 27. Julius) ward der **Hausvater** des Herrn **Diderot**[1]) aufgeführt.

Da dieses vortreffliche Stück, welches den Franzosen nur so so gefällt, — wenigstens hat es mit Müh und Not kaum ein- oder zweimal auf dem Pariser Theater erscheinen dürfen, — sich allem Ansehen nach lange, sehr lange und warum nicht immer? auf unsern Bühnen erhalten wird; da es auch hier nicht oft genug wird können gespielt werden: so hoffe ich Raum und Gelegenheit genug zu haben, alles auszukramen, was ich sowohl über das Stück selbst, als über das ganze dramatische System des Verfassers[2]) von Zeit zu Zeit angemerkt habe.

---

1) Vgl. St. 14, A. 2. — Le Père de Famille, ein „Lustspiel" in Prosa und fünf Akten, wurde, obwohl es bereits 1757 verfaßt und im folgenden Jahre gedruckt war, doch zum erstenmal erst im Februar 1761 aufgeführt und erlebte damals nur acht bis neun Vorstellungen. Als dasselbe aber 1769 wieder aufgenommen wurde, erntete es nicht nur in Paris, sondern auch in Marseille und Neapel anhaltenden Beifall. Auf den deutschen Bühnen wurde der „Hausvater" noch 1785 gern gesehen; doch war er zehn Jahre später schon auf ihnen völlig verschwunden (s. Lessings Leben v. s. Bruder Bd. II S. 371). Lessing hat den Wert des Stückes, das er selbst früher ins Deutsche übersetzt hatte, bedeutend überschätzt, wenn auch sein Urteil über den Verfasser hier in der Dramaturgie nicht mehr so überschwenglich erscheint, wie noch in der ersten Vorrede zu jener Übersetzung, wo er denselben unbedenklich Aristoteles an die Seite stellt. — Den **Inhalt** des Stückes bildet die Geschichte eines reichen Familienvaters D'Orbesson, dessen Sohn Saint-Albin ein armes, aber braves Mädchen Sophie, und dessen Tochter Cäcilie den Pflegesohn des Hauses Germeuil liebt. So sehr den Vater diese Entdeckung schmerzt, so giebt er doch schließlich, ungeachtet der gewaltsamen Dazwischenkunft seines herzlosen Schwagers, seinen Segen zu der Verbindung der beiden Paare.

2) Das dramatische System Diderots, wie es in den von Lessing angeführten Schriften und Abhandlungen niedergelegt ist, läßt sich, (nach H. Hettner, Geschichte der franz. Literatur im 18. Jahrh. 3. A. S. 340 ff.) kurz etwa folgendermaßen auseinandersetzen: Weil der Mensch nicht immer nur in Schmerz oder Freude ist, sondern vorwiegend in einer mittleren Stimmung, so muß es auch eine mittlere Gattung des Dramas geben als die Darstellung dieser Stimmung; wir nennen diese Gattung die ernste (Genre sérieux). Sie umfaßt einerseits das rührende oder weinerliche Lustspiel (s. St. 8 A. 2), andrerseits das bürgerliche Trauerspiel (von dem bekanntlich wenige Jahre vorher Lessing in seiner Miß Sara Samson [s. St. 13 A. 17] ein Beispiel gegeben hatte) und bedient

Ich hole recht weit aus. — Nicht erst mit dem natürlichen Sohne[3]) in den beigefügten Unterredungen[4]), welche zusammen im Jahre 1757 herauskamen, hat Diderot sein Mißvergnügen mit dem Theater seiner Nation geäußert. Bereits verschiedene Jahre vorher ließ er es sich merken, daß er die hohen Begriffe gar nicht davon habe, mit welchen sich seine Landsleute täuschen und Europa sich von ihnen täuschen lassen. Aber er that es in einem Buche, in welchem man freilich dergleichen Dinge nicht sucht: in einem Buche, in welchem der persifflierende[5]) Ton so herrscht, daß den meisten Lesern auch das, was guter gesunder

sich der Prosa, da der Schwung des Verses der Natur des dargestellten Stoffes widersprechen würde. Sonach zerfällt die ganze dramatische Kunst in vier Gattungen, in das heitere Lustspiel (comédie gaie), welches Laster und Thorheit, in das ernsthafte Lustspiel (comédie sérieuse), welches Tugend und Pflicht, in das bürgerliche Trauerspiel (tragédie domestique), welches unsre häuslichen Unglücksfälle, und in die große geschichtliche Tragödie (haute tragédie), welche die öffentlichen Verwicklungen und das Unglück der Großen zum Stoffe hat. Nur jene neue mittlere Gattung ist die Spitze und Vollendung aller Dramatik. Als vorzugsweise zur Natürlichkeit hindrängend, ist sie die Vorschule und der Prüfstein aller echten dichterischen Charaktergestaltung und zugleich um so wirksamer, je näher und vertrauter sie zu unsern eigenen Zuständen und Empfindungen steht. Ja sie soll sich nicht sowohl die Entwicklung von Charakteren und Situationen als vielmehr die Nachbildung der äußeren Stände und Verhältnisse zur Aufgabe machen, damit dem Zuschauer in ähnlichen Ständen und Verhältnissen das lehrende oder warnende Beispiel desto eindringlicher werde. „Kurz, das höchste Ideal Diderots ist die trockene moralisierende Lehrhaftigkeit und Besserung, die Niedrigkeit und Spießbürgerlichkeit des mattherzigen Rührstücks. Diderot hat, wie bereits vor ihm die Urheber des weinerlichen Lustspiels, den richtigen Spürsinn für die Schwächen und Schranken des herrschenden Klassicismus; aber an die Stelle der einen Einseitigkeit weiß er nur eine andere Einseitigkeit zu setzen. Einem falschen, von aller Naturwahrheit entfernten Idealismus tritt ein ebenso falscher, aller idealen Durchgeistigung und Erhebung entfremdeter Realismus gegenüber."

3) S. St. 85, A. 3.

4) Diderot hat seinem natürlichen Sohne drei Entretiens beigefügt, die in Gestalt eines Zwiegesprächs des Verfassers mit dem Haupthelden jenes Stückes (Dorval) einerseits gegen den gleißenden Klassicismus der französischen Tragik Front machen, andrerseits aber auch die in jenem Drama versuchte Neuerung wissenschaftlich zu rechtfertigen und zu begründen bestimmt sind. Was er dort in dialektischer Erwägung suchte und fand, hat er dann in seinem Discours de la Poésie dramatique, den er dem Hausvater beifügte, zur Grundlage einer ausführlicheren Dramatik gemacht.

5) S. St. 41, A. 13.

Verstand darin ist, nichts als Posse und Höhnerei[6]) zu sein scheint. Ohne Zweifel hatte Diderot seine Ursachen, warum er mit seiner Herzensmeinung lieber erst in einem solchen Buche hervorkommen wollte; ein kluger Mann sagt öfters erst mit Lachen, was er hernach im Ernste wiederholen will.

Aus „Les Bijoux indiscrets" oder „Die Verräterischen Kleinode" (anders von Schiller im 113. Xenion übersetzt), einem Jugendromane Diderots, der im Oriente an einem Sultanhofe spielt, jedoch unter der orientalischen Verschleierung die höchsten Würdenträger der dramatischen französischen Gesellschaft versteckt, folgt ein Abschnitt, in welchem der Verfasser sein dramatisches Ideal entwickelt, wie solches Anm. 3 charakterisiert ist.

Fünfundachtzigstes Stück.

Den 23. Februar 1768.

Hier kömmt das Gespräch nach und nach auf andere Dinge, die uns nichts angehen. Wir wenden uns also wieder, zu sehen, was wir gelesen haben. Den klaren lautern Diderot! Aber alle diese Wahrheiten waren damals in den Wind gesagt. Sie erregten eher keine Empfindung in dem französischen Publiko, als bis sie mit allem didaktischen Ernste wiederholt und mit Proben begleitet wurden, in welchen sich der Verfasser von einigen der gerügten Mängel zu entfernen und den Weg der Natur und Täuschung besser einzuschlagen bemüht hatte. Nun weckte der Neid die Kritik. Nun war es klar, warum Diderot das Theater seiner Nation auf dem Gipfel der Vollkommenheit nicht sahe, auf dem wir es durchaus glauben sollen; warum er so viel Fehler in den gepriesenen Meisterstücken desselben fand: bloß und allein, um seinen Stücken Platz zu schaffen. Er mußte die Methode seiner Vorgänger verschrieen haben, weil er empfand, daß in Befolgung der nämlichen Methode er unendlich unter ihnen bleiben würde. Er mußte ein elender Charlatan sein, der allen fremden Theriak[1]) verachtet, damit kein Mensch andern

---

6) Das von dem sehr seltenen Substantivum „Höhner" (der Höhnende) abgeleitete Femininum der Thätigkeit findet sich im 17. und 18. Jahrhundert einigemal, jedoch nicht oft, bei Lessing kommt es mehrmals vor (in der Duplik L.-M. X S. 87 uud im „Nathan" V. Akt Sc. 3). Ähnliche Bildungen s. b. Lehmann a. a. O. S. 218.

1) Theriak (griech. = θηριακόν) bezeichnet ursprünglich ein von wilden Tieren, besonders giftigen Schlangen, bereitetes Gegengift,

als seinen kaufe. Und so fielen die Palissots[2]) über seine Stücke her.

Allerdings hatte er ihnen auch in seinem natürlichen Sohne[3]) manche Blöße gegeben. Dieser erste Versuch ist bei weiten[4]) das nicht, was der Hausvater ist. Zu viel Einförmigkeit in den Charakteren, das Romantische in diesen Charakteren selbst, ein steifer kostbarer[5]) Dialog, ein pedantisches Geklingle von neumodisch philosophischen Sentenzen: alles das machte den Tadlern leichtes Spiel. Besonders zog die feierliche Theresia (oder Konstantia, wie sie in dem Originale heißt) die so philosophisch selbst auf die Freierei geht, die mit einem Manne, der sie nicht mag, so weise von tugendhaften Kindern spricht, die

---

von einem Leibarzte des Kaisers Nero erfunden sein soll und noch im vorigen Jahrhunderte in hohem Ansehen stand, ja als Triakel, Tyriakel noch heute im Volksmunde lebt.

2) S. St. 86, A. 1.

3) Le fils naturel ou les Epreuves de la Nature, ein Lustspiel in Prosa und fünf Akten, das Diderot 1750 erscheinen ließ, beruht zum Teil auf einem Lustspiele des Goldoni: Il vero amico. Indem der Dichter sein Stück jedoch auf eine wahre Geschichte zurückführte, ohne Goldonis zu gedenken, lenkte er eine Reihe unliebsamer Beschuldigungen auf sich, gegen die er sich später in seiner Abhandlung „Über die dramatische Dichtkunst“ (a. a. O. tom. II p. 242 ff.) verteidigt und seine nicht unwesentlichen Veränderungen an dem überlieferten Stoffe nachweist. In ziemlich verwickelter Handlung führt uns das Drama die Geschichte eines jungen Mannes Dorval vor Augen, der, obschon wohlhabend und hochbegabt, doch als natürlicher Sohn zu keiner rechten Stellung in der Welt gelangen kann. Endlich findet er an Clairville einen Herzensfreund, zugleich aber auch in dessen Hause einen Gegenstand der Liebe: Rosalie, die Braut seines Freundes, deren Herz, denn sie erwidert die Neigung Dorvals, ihrem Verlobten entfremdet wird. Um das Unglück voll zu machen hat auch Clairvilles Schwester Konstanze, eine edle junge Witwe, die den sittlichen Grundsätzen der damaligen Aufklärungsphilosophie huldigt, eine innige Zuneigung zu Dorval gefaßt. Aus diesem Verhältnisse ergeben sich eine Reihe innerer Konflikte, die schließlich dadurch ihre Lösung finden, daß die Beteiligten sich „der Tugend in die Arme werfen.“ Nachdem sie sodann noch von dem nach langer Gefangenschaft unvermutet aus der Ferne heimkehrenden Vater Rosaliens, Lysimond, erfahren, daß Rosalie und Dorval Geschwister seien, segnet jener frohen Herzens den Bund der beiden Paare: Clairvilles mit Rosalie und Dorvals mit Konstanze.

4) S. St. 48, A. 11.

5) kostbar hier, wie öfters bei Lessing (= franz. précieux) im Sinne von „geziert, gesucht.“

sie mit ihm zu erzielen gedenkt[6]), die Lacher auf ihre Seite. Auch kann man nicht leugnen, daß die Einkleidung, welche Diderot den beigefügten Unterredungen gab, daß der Ton, den er darin annahm, ein wenig eitel und pompös war; daß verschiedene Anmerkungen als ganz neue Entdeckungen darin vorgetragen wurden, die doch nicht neu und dem Verfasser nicht eigen waren; daß andere Anmerkungen die Gründlichkeit nicht hatten, die sie in dem blendenden Vortrage zu haben schienen[7]).

Sechsundachtzigstes Stück.

Den 26. Februar 1768.

Z. E. Diderot behauptete*), daß es in der menschlichen Natur aufs höchste nur ein Dutzend wirklich komische Charaktere gäbe, die großer Züge fähig wären, und daß die kleinen Verschiedenheiten unter den menschlichen Charakteren nicht so glücklich bearbeitet werden könnten, als die reinen unvermischten Charaktere. Er schlug daher vor, nicht mehr die Charaktere, sondern die Stände auf die Bühne zu bringen, und wollte die Bearbeitung dieser zu dem besondern Geschäfte der ernsthaften Komödie machen. „Bisher“, sagt er, „ist in der Komödie der Charakter das Hauptwerk gewesen, und der Stand war nur etwas Zufälliges; nun aber muß der Stand das Hauptwerk und der Charakter das Zufällige werden. Aus dem Charakter zog man die ganze Intrige; man suchte durchgängig die Umstände, in welchen er sich am besten äußert, und verband diese Umstände untereinander. Künftig muß der Stand, müssen die Pflichten, die Vorteile, die Unbequemlichkeiten desselben zur Grundlage des

*) S. die Unterredungen hinter dem natürlichen Sohne S. 321, 322 der Übers.

---

6) Gemeint ist die lange Unterredung zwischen Dorval und Konstanze in der dritten Scene des vierten Aufzuges (a. a. O. I p. 82—95, Übersetzung S. 103—122).

7) Über Lessings Verhältnis zu Diderot ist bereits viel geschrieben worden, so von Danzel-Guhrauer, Loebell, Koberstein, Humbert (Gosches Archiv für Litteraturgeschichte Bd. II, 1872, S. 450) und neuerdings von Flaischlen (Otto Heinrich von Gemmingen, Stuttgart, Göschen 1890); von keinem aber ist dasselbe so klar und bündig und dabei doch so treffend gezeichnet worden als von Hettner (a. a. O. S. 344 ff.), auf dessen Darstellung hier ausdrücklich verwiesen sei.

Werks dienen. Diese Quelle scheint mir weit ergiebiger, von weit größerm Umfange, von weit größerm Nutzen, als die Quelle der Charaktere. War der Charakter nur ein wenig übertrieben, so konnte der Zuschauer zu sich selbst sagen, das bin ich nicht. Das aber kann er unmöglich leugnen, daß der Stand, den man spielt, sein Stand ist; seine Pflichten kann er unmöglich verkennen. Er muß das, was er hört, notwendig auf sich anwenden."

Was Palissot [1]) hierwider erinnert*), ist nicht ohne Grund. Er leugnet es, daß die Natur so arm an ursprünglichen Charakteren sei, daß sie die komischen Dichter bereits sollten erschöpft haben. Molière sahe noch genug neue Charaktere vor sich und glaubte kaum den allerkleinsten Teil von denen behandelt zu haben, die er behandeln könne. Die Stelle, in welcher er verschiedene derselben in der Geschwindigkeit entwirft [2]),

*) Petites Lettres sur de grands Philosophes. Lettr. II.

1) **Charles Palissot de Montenoy** (aus Nancy, 1730—1814) zeigte frühzeitig hervorragende Anlagen und Liebe zur Poesie. Eine Tragödie, die er, kaum 18 Jahre alt, dichtete, verschaffte ihm die Gunst des Königs Stanislaus von Polen und anderer hochgestellter Persönlichkeiten. Allein diese Gönnerschaft erweckte ihm den Neid zahlreicher Gegner, und sein Leben war nun auf lange Jahre hin ein beständiger Kampf, welcher zum Teil mit großer Hartnäckigkeit und Heftigkeit geführt ward. Als Palissot aber gar in einem Lustspiele „Le Cercle“, das zu Nancy am 26. November 1755 aufgeführt wurde, einen Philosophen eine sehr lächerliche Rolle spielen ließ, und jeder in dem letzteren J. J. Rousseau erkennen mußte, da erhoben sich wie auf einen Schlag Diderot und seine Freunde und eröffneten eine lebhafte litterarische Fehde gegen ihn. Palissot blieb die Antwort nicht schuldig. Er schrieb die von Lessing citierten Petites Lettres sur de grands Philosophes (1760), zwei Briefe, in deren ersterem er die Lobhudeleien charakterisiert, durch welche die Herausgeber des Dictionnaire Encyclopédique (Diderot und Genossen) sich wechselseitig zu verherrlichen trachteten, während er in dem zweiten in schonungsloser Weise gegen den von Diderot im „Natürlichen Sohne“ vertretenen kunstkritischen Standpunkt zu Felde zieht. An letzterer Stelle berührt Palissot sich mehrfach mit Lessings Kritik. — Speciell obige Stelle steht im zweiten Briefe (Oeuvres de Palissot. Nouvelle édition, Liège chez Plomteux, 1777, tom. II p. 143 ff.).

2) „Impromptu de Versailles, Sc. 3“ fügte Lessing unter dem Texte bei. Es ist dies der Titel eines einaktigen Lustspiels Molières in Prosa, das am 14. Oktober 1663 zu Versailles zuerst aufgeführt ward. Dasselbe, ein Gelegenheitsstück, welches sein Entstehen der lebhaften Fehde verdankt, die Molières „Frauenschule“ hervorgerufen hatte, sollte dazu dienen, den eifersüchtigen Dichter Boursault zum Schweigen zu bringen, welcher in seinem „Portrait du Peintre“ die Frauenschule lächer-

ist so merkwürdig als lehrreich, indem sie vermuten läßt, daß der Misanthrop[3]) schwerlich sein Non plus ultra in dem hohen Komischen dürfte geblieben sein, wann[4]) er länger gelebt hätte[5]). Palissot selbst ist nicht unglücklich, einige neue Charaktere von seiner eigenen Bemerkung beizufügen: den dummen Mäcen mit seinen kriechenden Klienten[6]); den Mann an seiner unrechten Stelle[7]; den Arglistigen, dessen ausgekünstelte Anschläge immer gegen die Einfalt eines treuherzigen Biedermanns scheitern; den Scheinphilosophen; den Sonderling, den Destouches verfehlt habe[8]); den Heuchler mit gesellschaftlichen Tugenden, da der Religionsheuchler ziemlich aus der Mode sei[9]). — Das sind wahrlich nicht

---

lich gemacht hatte. Indem Molière sich und seine Schauspieler einführt, wie sie zu einem vom Könige befohlenen Stegreifstücke die Rollen einüben, findet er selbst Gelegenheit, jenen gegenüber auf Befragen sich in der verächtlichsten Weise über Boursault auszusprechen und gleichsam spielend eine Anzahl Charakterrollen zu erfinden und so zu beweisen, daß, „woran er sich bisher versucht hat, nur eine Kleinigkeit sei im Vergleich mit dem, was ihm noch übrig bleibt."

3) S. St. 21, A. 11.

4) Vgl. St. 70, A. 5.

5) Hieraus läßt sich schließen, daß Lessing den Misanthropen für Molière's „höchste Leistung" im Feinkomischen gehalten hat.

6) Palissot sagt: „Des protégés si bas, des protecteurs si bêtes!" Es ist dies ein Vers, den Gresset in seinem „Nichtswürdigen" Akt II, Sc. 3 (s. St. 17, A. 1) dem Titelhelden Cléon in den Mund gelegt hat, an einer Stelle, wo letzterer die verderbte Pariser Gesellschaft kennzeichnet.

7) L'homme déplacé, sagt Palissot.

8) L'homme singulier, ein Lustspiel des Destouches in fünf Akten, stellt einen Sonderling dar, der, sonst ganz vernünftig und tugendhaft, nur die wunderliche Gewohnheit hat, sich in allem, was er thut und treibt, in Widerspruch mit den Sitten, Moden und Anschauungen seiner Zeit zu setzen und, ohne auf den Verkehr mit andern Verzicht zu leisten, über die Verderbnis uud das lächerliche Gebahren seiner Mitmenschen zu — seufzen. Durch die Liebe wird er schließlich, wenigstens äußerlich, bekehrt. Daß Destouches das Stück vor der Aufführung zurückzog, darin that er sehr recht: die Handlung ist gar zu dürftig.

9) Le Tartuffe de société, comme on a fait celui de religion, sagt Palissot und spielt damit auf das berühmte Stück Molières an: Le Tartuffe, ein Lustspiel in Versen und fünf Akten, a. d. J. 1667, in welchem ein gemeiner Betrüger dargestellt wird, der unter der Maske der Frömmigkeit sich Zutritt bei einem rechtschaffenen, aber einfältigen Manne zu verschaffen und diesen gründlich zu täuschen versteht, ohne daß es den vernünftigen Personen des Stückes gelingt, den frechen Heuchler zu entlarven.

gemeine Aussichten, die sich einem Auge, das gut in die Ferne trägt[10]), bis ins Unendliche erweitern. Da ist noch Ernte genug für die wenigen Schnitter, die sich daran wagen dürfen!

Und wenn auch, sagt Palissot, der komischen Charaktere wirklich so wenige, und diese wenigen wirklich alle schon bearbeitet wären: würden die Stände denn dieser Verlegenheit abhelfen? Man wähle einmal einen; z. E. den Stand des Richters. Werde ich ihm denn, dem Richter, nicht einen Charakter geben müssen? Wird er nicht traurig oder lustig, ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch sein müssen? Wird es nicht bloß dieser Charakter sein, der ihn aus der Klasse metaphysischer Abstrakte heraushebt und eine wirkliche Person aus ihm macht? Wird nicht folglich die Grundlage der Intrigue und die Moral des Stücks wiederum auf dem Charakter beruhen? Wird nicht folglich wiederum der Stand nur das Zufällige sein?

Zwar könnte Diderot hierauf antworten: Freilich muß die Person, welche ich mit dem Stande bekleide, auch ihren individuellen moralischen Charakter haben; aber ich will, daß es ein solcher sein soll, der mit den Pflichten und Verhältnissen des Standes nicht streitet, sondern aufs beste harmoniert. Also wenn diese Person ein Richter ist, so steht es mir nicht frei, ob ich ihn ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch machen will: er muß notwendig ernsthaft und leutselig sein, und jedesmal es in dem Grade sein, den das vorhabende[11]) Geschäft erfordert.

Dieses, sage ich, könnte Diderot antworten; aber zugleich hätte er sich einer andern Klippe genähert, nämlich der Klippe der vollkommenen Charaktere. Die Personen seiner Stände würden nie etwas anderes thun, als was sie nach Pflicht und Gewissen thun müßten; sie würden handeln, völlig wie es im Buche steht. Erwarten wir das in der Komödie? Können dergleichen Vorstellungen anziehend genug werden? Wird der Nutzen, den wir davon hoffen dürfen, groß genug sein, daß es sich der Mühe verlohnt, eine neue Gattung dafür festzusetzen, und für diese eine eigene Dichtkunst zu schreiben?

---

10) Lessing gebraucht das Bild schlechthin vom Auge selbst, jetzt wendet man es häufiger auf das bewaffnete Auge und die Bewaffnung desselben, das Fernrohr, an.

11) Vgl. St. 82, A. 12.

Die Klippe der vollkommenen Charaktere scheint mir Diderot überhaupt nicht genug erkundigt[12]) zu haben. In seinen Stücken steuert er ziemlich gerade darauf los, und in seinen kritischen Seekarten[13]) findet sich durchaus keine Warnung davor. Vielmehr finden sich Dinge darin, die den Lauf nach ihr hin zu lenken raten. Man erinnere sich nur, was er bei Gelegenheit des Kontrasts unter den Charakteren von den Brüdern des Terenz[14]) sagt*). „Die zwei kontrastierten Väter darin sind mit so gleicher Stärke gezeichnet, daß man dem feinsten Kunstrichter Trotz bieten kann, die Hauptpersonen zu nennen; ob es Micio oder ob es Demea sein soll? Fällt er sein Urteil vor dem letzten Auftritte, so dürfte er leicht mit Erstaunen wahrnehmen, daß der, den er ganzer fünf Aufzüge hindurch für einen verständigen Mann gehalten hat, nichts als ein Narr ist, und daß der, den er für einen Narren gehalten hat, wohl gar der verständige Mann sein könnte. Man sollte zu Anfange des fünften Aufzuges dieses Dramas fast sagen, der Verfasser sei durch den beschwerlichen Kontrast gezwungen worden, seinen Zweck fahren zu lassen und das ganze Interesse des Stücks umzukehren. Was ist aber daraus geworden? Dieses, daß man gar nicht mehr weiß, für wen man sich interessieren soll. Vom Anfange her ist man für den Micio gegen den Demea gewesen, und am Ende ist man für keinen von beiden. Beinahe sollte man einen dritten Vater verlangen, der das Mittel zwischen diesen zwei Personen hielte und zeigte, worin sie beide fehlten."

Nicht ich! Ich verbitte mir ihn sehr, diesen dritten Vater; es sei in dem nämlichen Stücke, oder auch allein. Welcher Vater glaubt nicht zu wissen, wie ein Vater sein soll? Auf dem rechten Wege dünken wir uns alle: wir verlangen nur, dann und wann vor den Abwegen zu beiden Seiten gewarnt zu werden.

Diderot hat recht: es ist besser, wenn die Charaktere bloß verschieden, als wenn sie kontrastiert sind. Kontrastierte Charak-

*) In der dr. Dichtkunst hinter dem Hausvater S. 358 d. Übers.

12) Das Verbum erkundigen ist jetzt nur noch reflexiv mit der Präposition „nach" gebräuchlich; die transitive Bedeutung des Verbums geben wir mehr mit erkunden, hier erforschen, nachforschen nach etwas.

13) d. h.: in seinen theoretischen Werken, namentlich denjenigen, welche St. 84, A. 2 und 4 genannt sind.

14) S. St. 70, A. 12.

tere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich, an dem es den dramatischen Begebenheiten so schon selten fehlt. Für eine Gesellschaft im gemeinen Leben, wo sich der Kontrast der Charaktere so abstechend zeigt, als ihn der komische Dichter verlangt, werden sich immer tausend finden, wo sie weiter nichts als verschieden sind. Sehr richtig! Aber ist ein Charakter, der sich immer genau in dem graden Gleise hält, das ihm Vernunft und Tugend vorschreiben, nicht eine noch seltenere Erscheinung? Von zwanzig Gesellschaften im gemeinen Leben werden eher zehn sein, in welchen man Väter findet, die bei Erziehung ihrer Kinder völlig entgegengesetzte Wege einschlagen, als eine, die den wahren Vater aufweisen könnte. Und dieser wahre Vater ist noch dazu immer der nämliche, ist nur ein einziger, da der Abweichungen von ihm unendlich sind. Folglich werden die Stücke, die den wahren Vater ins Spiel bringen, nicht allein jedes vor sich unnatürlicher, sondern auch untereinander einförmiger sein, als es die sein können, welche Väter von verschiedenen Grundsätzen einführen. Auch ist es gewiß, daß die Charaktere, welche in ruhigen Gesellschaften bloß verschieden scheinen, sich von selbst kontrastieren, sobald ein streitendes Interesse sie in Bewegung setzt. Ja es ist natürlich, daß sie sich sodann beeifern, noch weiter von einander entfernt zu scheinen, als sie wirklich sind. Der Lebhafte wird Feuer und Flamme gegen den, der ihm zu lau sich zu betragen scheint; und der Laue wird kalt wie Eis, um jenem so viel Übereilungen begehen zu lassen, als ihm nur immer nützlich sein können.

Siebenundachtzig und achtundachtzigstes Stück.

Den 4. März 1768.

Und so sind andere Anmerkungen des Palissot mehr, wenn nicht ganz richtig, doch auch nicht ganz falsch. Er sieht den Ring, in den er mit seiner Lanze stoßen will, scharf genug; aber in der Hitze des Ansprengens verrückt die Lanze, und er stößt den Ring gerade vorbei[1]).

---

1) vorbeistoßen in transitivem Sinne entspricht nicht mehr dem gewöhnlichen Sprachgebrauche, welcher die Präposition „an“ verlangt: er stößt am Ringe vorbei. — Da das Bild und dessen Erweiterung das Gleichnis überhaupt einen Schmuck der Lessingschen Prosa ausmachen, ja derselben geradezu ein eigentümliches Gepräge geben, daher denn auch

So sagt er über den **natürlichen Sohn** unter andern: „Welch ein seltsamer Titel! der natürliche Sohn! Warum heißt das Stück so? Welchen Einfluß hat die Geburt des Dorval? Was für einen Vorfall veranlaßt sie? Zu welcher Situation giebt sie Gelegenheit? Welche Lücke füllt sie auch nur? Was kann also die Absicht des Verfassers dabei gewesen sein? Ein paar Betrachtungen über das Vorurteil gegen die uneheliche Geburt aufzuwärmen? Welcher vernünftige Mensch weiß denn nicht von selbst, wie ungerecht ein solches Vorurteil ist?"

Wenn Diderot hierauf antwortete: Dieser Umstand war allerdings zur Verwickelung meiner Fabel nötig; ohne ihm [2]) würde es weit unwahrscheinlicher gewesen sein, daß Dorval seine Schwester nicht kennt, und seine Schwester von keinem Bruder weiß; es stand mir frei, den Titel davon zu entlehnen, und ich hätte den Titel von noch einem geringern Umstande entlehnen können. — Wenn Diderot dieses antwortete, sag' ich, wäre Palissot nicht ungefähr widerlegt?

Gleichwohl ist der Charakter des natürlichen Sohnes einem ganz andern Einwurfe bloß gestellt, mit welchem Palissot dem Dichter weit schärfer hätte zusetzen können. Diesem nämlich:

---

beide am häufigsten da zu finden sind, wo „der eigentliche Lessing entweder der natürlichen Anlage seines Wesens freien Lauf läßt oder voll Eifer und Begeisterung den siegreichen Kampf für das Wahre und Schöne unternimmt", so ist es gewiß nicht zu verwundern, wenn gerade die Dramaturgie eine reiche Fundstätte solcher Zieraten ist, die, wenn sie, wie hier, einem hellen Kopfe entspringen, die Wirkung der Rede gleichsam im voraus verbürgen und daher keineswegs überflüssig sind. Dabei ist unter den nahezu 70 Bildern und Gleichnissen, die allein in der Dramaturgie vorkommen, ein jedes so fest auf logischer Basis gegründet, so meisterhaft durchgeführt, und wenn anderswoher entlehnt, so treffend variiert, daß man auch nicht von einem einzigen sagen kann, es hinke. Und bei all dieser Vorliebe für den Gebrauch solcher Bilder findet sich in der Dramaturgie kaum **eine** (s. St. 46, A. 9), in den übrigen Schriften aber verhältnismäßig selten eine Wiederholung. Vgl. Cosack, Bild und Gleichnis in ihrer Bedeutung für Lessings Stil, Programm der Petrischule zu Danzig, 1869, S. 1—18; Lehmann, über Lessings Sprache, 1875, S. 11—99, namentlich S. 90 f.; E. Grosse in der Hempelschen Lessingausgabe Bd. 13, Abt. 1, S. 121; derselbe in den Wissenschaftlichen Monatsblättern, hrsg. v. Schade, V. Jahrgang, 1877, Nr. 3, S. 42. — Zur Erklärung des obigen Bildes genügt es wohl an das in manchen Gegenden Deutschlands heute noch übliche **Ringelstechen** und die Nachahmung desselben auf den Kinderkarussellen zu erinnern.

2) S. St. 75, A. 8.

daß der Umstand der unehlichen Geburt und der daraus erfolgten Verlassenheit und Absonderung, in welcher sich Dorval von allen Menschen so viele Jahre hindurch sah, ein viel zu eigentümlicher und besonderer Umstand ist, gleichwohl auf die Bildung seines Charakters viel zu viel Einfluß gehabt hat, als daß dieser diejenige Allgemeinheit haben könne, welche nach der eigenen Lehre des Diderot ein komischer Charakter notwendig haben muß. — Die Gelegenheit reizt mich zu einer Ausschweifung über diese Lehre; und welchem Reize von der Art brauchte ich in einer solchen Schrift zu widerstehen?

Die komische Gattung, sagt Diderot*), hat Arten, und die tragische hat Individua. Ich will mich erklären. Der Held einer Tragödie ist der und der Mensch: es ist Regulus oder Brutus oder Cato, und sonst kein anderer. Die vornehmste Person einer Komödie hingegen muß eine große Anzahl von Menschen vorstellen. Gäbe man ihr von ohngefähr eine so eigene Physiognomie, daß ihr nur ein einziges Individuum ähnlich wäre, so würde die Komödie wieder in ihre Kindheit zurücktreten[3]). — Terenz scheint mir einmal in diesen Fehler gefallen zu sein. Sein Heautontimorumenos[4]) ist ein Vater, der sich über den gewaltsamen Entschluß grämt, zu welchem er seinen Sohn durch übermäßige Strenge gebracht hat, und der sich deswegen nun selbst bestraft, indem er sich in Kleidung und Speise kümmerlich hält, allen Umgang flieht, sein Gesinde abschafft und das Feld mit eigenen Händen baut. Man kann gar wohl sagen, daß es so einen Vater nicht giebt. Die größte Stadt würde kaum in einem ganzen Jahrhunderte ein Beispiel einer so seltsamen Betrübnis aufzuweisen haben.

*) Unterred. S. 292 d. Übers.

---

3) Hier stehen bei Diderot noch die Worte: „und in Satire ausarten." Allein Lessing, der eine bessere Vorstellung von dem hatte, was man unter Satire begreift, mochte diese schiefe Wendung unbequem finden, und er ließ dieselbe daher hier wegfallen. S. übrigens unt. St. 89, S. 453 ff.

4) Heautontimorumenos oder (nach Dziatzko im Rhein. Museum XX. S. 571) richtiger Hautontimorumenos (griech.; d. i. Selbstquäler, Selbstpeiniger) ist der Titel eines Lustspiels des Terenz, das seinem wesentlichen Inhalte nach auf einem gleichnamigen Stücke des Menander beruht und um 163 v. Chr. zu Rom aufgeführt wurde. Der Inhalt ergiebt sich zur Genüge aus dem im Texte Mitgeteilten.

Zuerst von der Instanz [5]) des Heautontimorumenos. Wenn dieser Charakter wirklich zu tadeln ist, so trifft der Tadel nicht sowohl den Terenz als den Menander. Menander war der Schöpfer desselben, der ihn, allem Ansehen nach, in seinem Stücke noch eine weit ausführlichere Rolle spielen lassen, als er in der Kopie des Terenz spielt, in der sich seine Sphäre, wegen der verdoppelten Intrigue [6]), wohl sehr einziehen [7]) müssen. Aber daß er von Menandern herrührt, dieses allein schon hätte mich wenigstens abgeschreckt, den Terenz desfalls zu verdammen. Das *ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο* [8]) ist zwar frostiger als witzig gesagt, doch würde man es wohl

5) Das aus der wissenschaftlichen Sprache der Logik entlehnte Wort wird von Lessing hier wohl in der allgemeineren Bedeutung eines Beispieles oder Falles gebraucht, den man zur Widerlegung (seltener zur Bekräftigung) einer allgemein ausgesprochenen Behauptung anführt. Ja es scheint sogar zu Lessings Zeiten „Instanz" die ganz abgeblaßte Bedeutung „Einwurf" gehabt zu haben, welche Adelung in seinem „Wörterbuche" (zuerst erschienen 1774 ff.) und Campe im „Wörterbuch der deutschen Sprache" 1807 ff. anführen.

6) Da von dem Stücke Menanders nichts als dürftige Fragmente auf uns gekommen sind, aus denen sich höchstens ersehen läßt, daß Terenz sein Vorbild nicht lediglich übersetzt, sondern frei bearbeitet hat, so sind wir auf das angewiesen, was letzterer selbst im Prologe von Vers 4—7 sagt: „Aus einem
Noch unbenutzten griechischen laß' heut
Ein neues Lustspiel ich aufführen, der
Selbstpeiniger betitelt: doppelte
Personen spielen drin statt einzelner."
Mit diesen Worten kann Terenz nur gemeint haben, daß er in die ursprünglich einfache Intrigue zwischen Vater (Menedemus) und Sohn (Clinia) eine zweite dadurch eingeflochten habe, daß er ein Liebesverhältnis zwischen des Sohnes Freund (Clitipho) und dessen leichtfertiger Geliebten (Bacchis) annahm.

7) einziehen d. h. sich hat beschränken, einengen müssen (s. Grimm, Deutsches Wörterb. s. v.).

8) zu deutsch: „O, Menander und Leben — wer von Euch ist Original, wer Kopie?" Mit dieser halb ernsthaften und halb komischen Phrase soll nach einer Mitteilung, die uns Syrianus (ein Neuplatoniker aus Alexandria oder aus Gaza, lebte in der ersten Hälfte des 5. Jahrh. n. Chr. zu Athen) in seinem Kommentare zur Rhetorik des Hermogenes (berühmter Rhetor aus Tarsus, lebte unter Marc=Aurel in Rom) aufbewahrt hat (s. u. a. Nauck, Aristophanis Byzantii grammatici Alexandrini fragmenta, Halis 1848, p. 249 f.), der große griechische Grammatiker Aristophanes von Byzanz, welcher um 264 v. Chr. der Alexandrinischen Bibliothek vorstand, seiner unbegränzten Bewunderung des Menander Ausdruck gegeben haben.

überhaupt von einem Dichter gesagt haben, der Charaktere zu schildern im stande wäre, wovon sich in der größten Stadt kaum in einem ganzen Jahrhunderte ein einziges Beispiel zeigt? Zwar in hundert und mehr Stücken könnte ihm auch wohl ein solcher Charakter entfallen[9]) sein. Der fruchtbarste Kopf schreibt sich leer; und wenn die Einbildungskraft sich keiner wirklichen Gegenstände der Nachahmung mehr erinnern kann, so komponiert sie deren selbst, welches denn freilich meistens Karikaturen werden. Dazu will Diderot bemerkt haben[10]), daß schon Horaz, der einen so besonders zärtlichen[11]) Geschmack hatte, den Fehler, wovon die Rede ist, eingesehen und im Vorbeigehen, aber fast unmerklich, getadelt habe.

Die Stelle soll die in der zweiten Satire des ersten Buchs[12]) sein, wo Horaz zeigen will, „daß die Narren aus einer Übertreibung in die andere entgegengesetzte zu fallen pflegen". „Fufidius[13])", sagt er, „fürchtet für einen Verschwender gehalten zu werden. Wißt ihr, was er thut? Er leiht monatlich für fünf Prozent und macht sich im voraus bezahlt. Je nötiger der andere das Geld braucht, desto mehr fordert er. Er weiß die Namen[14]) aller jungen Leute, die von gutem Hause sind und jetzt in die Welt treten, dabei aber über harte Väter zu klagen haben. Vielleicht aber glaubt ihr, daß dieser Mensch wieder einen Aufwand mache, der seinen Einkünften entspricht? Weit gefehlt! Er ist sein grausamster Feind, und der Vater in der Komödie, der sich wegen der Entweichung seines Sohnes bestraft, kann sich nicht schlechter quälen: non se pejus cruciaverit." — Dieses schlechter, dieses pejus, will Diderot, soll hier einen doppelten Sinn haben; einmal soll es auf den Fufidius und einmal auf den Terenz gehen; dergleichen beiläufige Hiebe, meint er, wären dem Charakter des Horaz auch vollkommen gemäß.

---

9) entfallen d. i. entschlüpft, von ihm dargestellt sein, ohne daß er sich über die Beschaffenheit desselben recht klar war.

10) a. a. O. S. 293 f.; éd. Amsterdam, 1759, tom. I, p. 208 f.

11) Vgl. St. 2, A. 20, dazu auch St. 22, A. 16.

12) V. 12—22. Übrigens liegt der Lessingschen Übertragung Diderots Ausführung zu Grunde, nicht das Original.

13) nicht näher bekannt.

14) nach Diderot: il sait les noms. Damit ist aber das Horazische „Nomina sectatur" nicht richtig übersetzt; vielmehr hat dieses die Bedeutung: „Er macht Jagd auf die Schuldverschreibungen, Obligationen."

Das letzte kann sein, ohne sich auf die vorhabende[15]) Stelle anwenden zu lassen. Denn hier, dünkt mich, würde die beiläufige Anspielung dem Hauptverstande nachteilig werden. Fusidius ist kein so großer Narr, wenn es mehr solche Narren giebt. Wenn sich der Vater des Terenz eben so abgeschmackt peinigte, wenn er eben so wenig Ursache hätte, sich zu peinigen, als Fusidius, so teilt er das Lächerliche mit ihm, und Fusidius ist weniger seltsam und abgeschmackt. Nur alsdenn, wenn Fusidius ohne alle Ursache eben so hart und grausam gegen sich selbst ist, als der Vater des Terenz mit Ursache ist, wenn jener aus schmutzigem Geize thut, was dieser aus Reue und Betrübnis that: nur alsdenn wird uns jener unendlich lächerlicher und verächtlicher, als mitleidswürdig wir diesen finden.

Und allerdings ist jede große Betrübnis von der Art, wie die Betrübnis dieses Vaters; die sich nicht selbst vergißt, die peinigt sich selbst. Es ist wider alle Erfahrung, daß kaum alle hundert Jahre sich ein Beispiel einer solchen Betrübnis finde; vielmehr handelt jede ungefähr eben so, nur mehr oder weniger mit dieser oder jener Veränderung. Cicero hatte auf die Natur der Betrübnis genauer gemerkt; er sah daher in dem Betragen des Heautontimorumenos nichts mehr, als was alle Betrübte, nicht bloß von dem Affekte hingerissen, thun, sondern auch bei kälterm Geblüte fortsetzen zu müssen glauben*). Haec omnia recta, vera, debita putantes, faciunt in dolore: maximeque declaratur, hoc quasi officii judicio fieri, quod si qui forte, cum se in luctu esse vellent, aliquid fecerunt humanius, aut si hilarius locuti essent, revocant se rursus ad maestitiam, peccatique se insimulant, quod dolere intermiserint: pueros vero matres et magistri castigare etiam solent, nec verbis solum, sed etiam verberibus, si quid in domestico luctu hilarius ab iis factum est, aut dictum: plorare cogunt. — Quid ille Terentianus ipse se puniens?**) u. s. w.

*) Tusc. Quaest. lib. III. c. 27.

**) „Solche Handlungen begeht man im Schmerze, weil man sie für recht, billig und schicklich hält. Und daß dieselben gewissermaßen aus Pflichtgefühl begangen werden, erhellt zumeist aus dem Umstan[illegible] hat einmal einer, während er in Trauer sein wollte, in Wort[illegible] größere Freundlichkeit oder Heiterkeit gezeigt, er wieder in[illegible]

15) S. St. 82, A. 12.

Menedemus aber, so heißt der Selbstpeiniger bei dem Terenz, hält sich nicht allein so hart aus Betrübnis, sondern, warum er sich auch jeden geringen Aufwand verweigert, ist die Ursache und Absicht vornehmlich dieses, um desto mehr für den abwesenden Sohn zu sparen und dem einmal ein desto gemächlicheres Leben zu versichern, den er jetzt gezwungen, ein so ungemächliches zu ergreifen. Was ist hierin, was nicht hundert Väter thun würden? Meint aber Diderot, daß das Eigene und Seltsame darin bestehe, daß Menedemus selbst hackt, selbst gräbt, selbst ackert: so hat er wohl in der Eil mehr an unsere neuere als an die alten Sitten gedacht. Ein reicher Vater jetziger Zeit würde das freilich nicht so leicht thun, denn die wenigsten würden es zu thun verstehen. Aber die wohlhabendsten, vornehmsten Römer und Griechen waren mit allen ländlichen Arbeiten bekannter und schämten sich nicht, selbst Hand anzulegen.

Doch alles sei vollkommen, wie es Diderot sagt! Der Charakter des Selbstpeinigers sei wegen des allzu Eigentümlichen, wegen dieser ihm fast nur allein zukommenden Falte, zu einem komischen Charakter so ungeschickt, als er nur will. Wäre Diderot nicht in eben den Fehler gefallen? Denn was kann eigentümlicher sein als der Charakter seines Dorval? Welcher Charakter kann mehr eine Falte haben, die ihm nur allein zukommt, als der Charakter dieses natürlichen Sohnes? „Gleich nach meiner Geburt“, läßt er ihn von sich selbst sagen[16], „ward ich an einen Ort verschleidert[17], der die Grenze zwischen Einöde und Gesellschaft heißen kann; und als ich die Augen aufthat, mich nach den Banden umzusehen, die mich mit den Menschen verknüpften, konnte ich kaum einige Trümmer davon erblicken.

Kummer zurückfällt und sich eines Fehltritts zeiht, weil er seinen Schmerz auf eine Weile vergessen habe. Mütter und Lehrer pflegen die Knaben sogar zu züchtigen, und nicht nur mit Worten, sondern selbst mit Schlägen, wenn diese bei Familientrauer in Wort oder That eine zu große Heiterkeit an den Tag legen; sie zwingen dieselben also zum Weinen. Und jener Terenzische Selbstquäler?“

16) im 3. Auftritte des IV. Aufzugs (Tl. I S. 106 der Übers.; éd. Amst. 1759, p. 84).

17) verschleidert und weiter unten S. 451 Z. 12 v. u. schleidere, unorganisch für die allein richtige Schreibung mit eu. Analogien wie „eräugnen“ u. a. zeigen, daß die Aussprache auf die Gestaltung der Orthographie dieser Wörter nicht ohne Einfluß war.

Dreißig Jahre lang irrte ich unter ihnen einsam, unbekannt und verabsäumt umher, ohne die Zärtlichkeit irgend eines Menschen empfunden, noch irgend einen Menschen angetroffen zu haben, der die meinige gesucht hätte." Daß ein natürliches Kind sich vergebens nach seinen Eltern, vergebens nach Personen umsehen kann, mit welchen es die nähern Bande des Bluts verknüpfen, das ist sehr begreiflich, das kann unter zehnen neunen begegnen. Aber daß es ganze dreißig Jahre in der Welt herum irren könne, ohne die Zärtlichkeit irgend eines Menschen empfunden zu haben, ohne irgend einen Menschen angetroffen zu haben, der die seinige gesucht hätte, das, sollte ich fast sagen, ist schlechterdings unmöglich. Oder wenn es möglich wäre, welche Menge ganz besonderer Umstände müßten von beiden Seiten, von seiten der Welt und von seiten dieses so lange insulierten[18]) Wesens zusammen gekommen sein, diese traurige Möglichkeit wirklich zu machen? Jahrhunderte auf Jahrhunderte werden verfließen, ehe sie wieder einmal wirklich wird. Wolle der Himmel nicht, daß ich mir je das menschliche Geschlecht anders vorstelle! Lieber wünschte ich sonst, ein Bär geboren zu sein, als ein Mensch. Nein, kein Mensch kann unter Menschen so lange verlassen sein! Man schleidere ihn hin, wohin man will; wenn er noch unter Menschen fällt, so fällt er unter Wesen, die, ehe er sich umgesehen, wo er ist, auf allen Seiten bereit stehen, sich an ihn anzuketten. Sind es nicht vornehme, so sind es geringe! Sind es nicht glückliche, so sind es unglückliche Menschen! Menschen sind es doch immer. So wie ein Tropfen nur die Fläche des Wassers berühren darf, um von ihm aufgenommen zu werden und ganz in ihm zu verfließen, das Wasser heiße wie es will, Lache oder Quelle, Strom oder See, Belt oder Ozean.

Gleichwohl soll diese dreißigjährige Einsamkeit unter den Menschen den Charakter des Dorval gebildet haben. Welcher

18) Lessing bildet in Anlehnung an die bis zu seiner Zeit unter gelehrtem Einflusse noch vorhandene Form des Lehnworts Insul (Grimm, D. W. s. v. sagt: Insul wird bis ins 18. Jahrhundert gesagt) das Adjectivum insuliert (daneben „Insulaner" noch heute); Stl., der Recensent in Klotz' deutscher Bibliothek der schönen Wissenschaften IV. S. 512 rügt diesen Ausdruck als neologisch, und dies war er ja wohl auch. Daneben steht isoliert von demselben Stamme (ital. isola).

Charakter kann ihm nun ähnlich sehen? Wer kann sich in ihm erkennen? nur zum kleinsten Teil in ihm erkennen?

Eine Ausflucht finde ich doch, hat sich Diderot auszusparen[19]) gesucht. Er sagt in dem Verfolge der angezogenen Stelle: „In der ernsthaften Gattung werden die Charaktere oft eben so allgemein sein, als in der komischen Gattung; sie werden aber allezeit weniger individuell sein, als in der tragischen.“ Er würde sonach antworten: Der Charakter des Dorval ist kein komischer Charakter; er ist ein Charakter, wie ihn das ernsthafte Schauspiel erfordert; wie dieses den Raum zwischen Komödie und Tragödie füllen soll, so müssen auch die Charaktere desselben das Mittel zwischen den komischen und tragischen Charakteren halten; sie brauchen nicht so allgemein zu sein als jene, wenn sie nur nicht so völlig individuell sind als diese; und solcher Art dürfte doch wohl der Charakter des Dorval sein.

Also wären wir glücklich wieder an dem Punkte, von welchem wir ausgiengen. Wir wollten untersuchen, ob es wahr sei, daß die Tragödie Individua, die Komödie aber Arten habe: das ist, ob es wahr sei, daß die Personen der Komödie eine große Anzahl von Menschen fassen und zugleich vorstellen müßten; da hingegen der Held der Tragödie nur der und der Mensch, nur Regulus oder Brutus oder Cato sei und sein solle. Ist es wahr, so hat auch das, was Diderot von den Personen der mittlern Gattung sagt, die er die ernsthafte Komödie nennt[20]), keine Schwierigkeit, und der Charakter seines Dorval wäre so tadelhaft nicht. Ist es aber nicht wahr, so fällt auch dieses von selbst weg, und dem Charakter des natürlichen Sohnes kann aus einer so ungegründeten Einteilung keine Rechtfertigung zufließen.

Neunundachtzigstes Stück.

Den 8. März 1768.

Zuerst muß ich anmerken, daß Diderot seine Assertion[1]) ohne allen Beweis gelassen hat. Er muß sie für eine Wahrheit

---

19) Vgl. St. 68, A. 2.
20) Vgl. St. 84, A. 2.

1) Assertion (lat.) Behauptuug, ein logischer Terminus, durch den die Beziehung eines Prädikats auf ein Subjekt als wirklich seiend bezeichnet wird.

angesehen haben, die kein Mensch in Zweifel ziehen werde, noch könne; die man nur denken dürfe, um ihren Grund zugleich mit zu denken. Und sollte er den wohl gar in den wahren Namen der tragischen Personen gefunden haben? Weil diese Achilles und Alexander und Cato und Augustus heißen, und Achilles, Alexander, Cato, Augustus wirkliche einzelne Personen gewesen sind, sollte er wohl daraus geschlossen haben, daß sonach alles, was der Dichter in der Tragödie sie sprechen und handeln läßt, auch nur diesen einzelnen so genannten Personen und keinem in der Welt zugleich mit müsse zukommen können? Fast scheint es so.

Aber diesen Irrtum hatte Aristoteles schon vor zweitausend Jahren widerlegt, und auf die ihr entgegen stehende Wahrheit den wesentlichen Unterschied zwischen der Geschichte und Poesie, sowie den größern Nutzen der letztern vor der erstern gegründet. Auch hat er es auf eine so einleuchtende Art gethan, daß ich nur seine Worte anführen darf, um keine geringe Verwunderung zu erwecken, wie in einer so offenbaren Sache ein Diderot nicht gleicher Meinung mit ihm sein könne.

„Aus diesen also“, sagt Aristoteles[2]), nachdem er die wesentlichen Eigenschaften der poetischen Fabel festgesetzt, „aus diesen also erhellet klar, daß des Dichters Werk nicht ist, zu erzählen, was geschehen, sondern zu erzählen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene[3]), und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit dabei möglich gewesen. Denn Geschichtschreiber und Dichter unterscheiden sich nicht durch die gebundene oder ungebundene Rede: indem man die Bücher des Herodotus[4]) in gebundene Rede bringen kann, und sie darum doch nichts weniger in gebundener Rede eine Geschichte sein werden, als sie es in ungebundener waren. Sondern darin unterscheiden sie sich, daß jener erzählt, was geschehen, dieser aber, von welcher Beschaffen-

2) Dichtkunst, Kap. 9, § 1—7.

3) Richtiger: nicht, was geschehen ist, sondern was in dieser Art geschehen könnte.

4) Nach unsrer heutigen Anschauung dürfte das Beispiel dieses „Vaters der Geschichte“ von Aristoteles in so fern nicht sehr glücklich gewählt sein, als gerade Herodot in Beziehung auf Anordnung und Auffassung des historischen Stoffes, als auch in Rücksicht auf seine Schreibart hart an die Grenze des Epos heranstreift.

heit das Geschehene gewesen[5]). Daher ist denn auch die Poesie philosophischer[6]) und nützlicher[7]) als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine und die Geschichte auf das Besondere[8]). Das Allgemeine aber ist, wie so oder so ein Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit sprechen und handeln würde; als worauf die Dichtkunst bei Erteilung der Namen sieht. Das Besondere hingegen ist, was Alcibiades gethan oder gelitten hat. Bei der Komödie nun hat sich dieses schon ganz offenbar gezeigt; denn wenn die Fabel nach der Wahrscheinlichkeit abgefaßt ist[9]), legt man die etwanigen[10]) Namen sonach bei und macht es nicht wie die jambischen Dichter[11]),

5) Richtiger: „wie etwas geschehen kann" (Susemihl) oder „solches, was wohl geschehen könnte" (Ueberweg). Aber auch so übersetzt, werden des Aristoteles Worte nicht unsre absolute Billigung finden, da wir heutzutage auch von dem Geschichtsschreiber verlangen, daß er, wenigstens soweit er es vermag, das allgemeine Gesetz zur Anschauung bringe (s. Droysen, Grundriß der Historik § 49; auch Vollmann, Anmerkungen zu Lessings Hamb. Dram., Berlin 1874, S. 13, Festschrift des Grauen Klosters S. 53 ff.).

6) insofern es Aufgabe der Philosophie ist, das „erklärende Allgemeine" aufzusuchen, welches den einzelnen Erscheinungen zu Grunde liegt.

7) Unrichtig; *σπουδαιότερον — ἐστίν* läßt sich etwa mit: „ist (sittlich) ernster" wiedergeben, oder mit „steht höher" (vgl. Susemihl a. a. O. S. 238 Anm. 89).

8) „Es ist nicht außer acht zu lassen", setzt Ueberweg (a. a. O. S. 64) treffend hinzu, daß Aristoteles diese Aussage durch das beigefügte „mehr" relativiert. — Gegen eine falsche Überspannung geschichtsphilosophischer Betrachtung, die eine vollere Einheit in die Geschichte hineinträgt, als dieser eignet, mag übrigens die richtige Aristotelische Erinnerung an die Zufälligkeit in der Geschichte (d. h. an das Ineinandergreifen mannigfacher und zum Teil fremdartiger Gruppen von Ursachen) als Warnung dienen."

9) Aristoteles sagt absichtlich bloß der Wahrscheinlichkeit, nicht, wie bei der Tragödie, der Notwendigkeit oder der Wahrscheinlichkeit, „weil er von der Komödie offenbar eine minder strenge, ausschließlich nur auf die letztere gegründete Einheitlichkeit der Fabel verlangt" (Susemihl a. a. O. S. 238 f.).

10) etwanig übersetzt das griechische *τὰ τυχόντα* und bedeutet „beliebig"; etwan (auch von Lessing in der Dramaturgie gebraucht, s. St. 70 ob. S. 342) ist Grundform für das heutige etwa, hingegen ist das Adjektivum etwanig besser als etwaig, welches Grimm, Deutsch. Wörterb. s. v., eine steife Bildung der heutigen Geschäftssprache nennt.

11) Die jambische Dichtung, welche bei den Griechen im Anfange des 7. Jahrhunderts v. Chr. aus der epischen sich entwickelte, verdankte ihre erste künstlerische Ausbildung dem Archilochus (aus Paros, lebte um 700 v. Chr.), der, mit sich und der Welt zerfallen, in meisterhaften

die bei dem Einzeln bleiben. Bei der Tragödie aber hält man sich an die schon vorhandenen Namen, aus Ursache, weil das Mögliche glaubwürdig ist, und wir nicht möglich glauben, was nie geschehen, dahingegen was geschehen, offenbar möglich sein muß, weil es nicht geschehen wäre, wenn es nicht möglich wäre. Und doch sind auch in den Tragödien in einigen nur ein oder zwei bekannte Namen, und die übrigen sind erdichtet; in einigen auch gar keiner, sowie in der Blume des Agathon[12]. Denn in diesem Stücke sind Handlungen und Namen gleich erdichtet, und doch gefällt es darum nichts weniger."

In dieser Stelle, die ich nach meiner eigenen Übersetzung anführe, mit welcher ich so genau bei den Worten geblieben bin als möglich, sind verschiedene Dinge, welche von den Auslegern, die ich noch zu Rate ziehen können, entweder gar nicht oder falsch verstanden worden. Was davon hier zur Sache gehört, muß ich mitnehmen.

Jamben seiner rücksichtslosen Schmähsucht Luft machte und alle Täuschungen des Lebens, alle menschlichen Vorurteile so erbarmungslos aufdeckte und zerstörte, daß die Volkssage die Schärfe seiner Jamben sogar als dem Gegner tödlich charakterisierte. Seine Stoffe entlehnte er fast ausnahmslos dem gewöhnlichen Leben. Bei dem auf Samos geborenen Simonides, einem jüngeren Zeitgenossen des Archilochus, tritt die persönliche Invektive zurück, und seine Kritik, die sich mehr auf allgemeine Typen als auf Individuen bezieht, nimmt einen mehr harmlosen Charakter an. Als dritter Jambendichter — die übrigen verdienen kaum der Erwähnung — kommt Hipponax (aus Ephesus, lebte um 540—490 v. Chr.) in Betracht, der durch seine Bitterkeit bei den Alten sprichwörtlich geworden war. Ohne jeden Adel der Gesinnung, zeigt er sich als der reine Plebejer, der sich nicht scheut, selbst in den Kot zu greifen, um ihn seinem Gegner an den Kopf zu werfen. Die dürftigen Fragmente findet man am besten im 2. Bande der Poetae Lyrici Graeci von Theodor Bergk (3. Auflage S. 683 ff.).

12) **Agathon** (aus Athen, um 458—401 v. Chr.) war wohl der bedeutendste unter den jüngeren Nebenbuhlern des Euripides; er dichtete Tragödien, die zum Teil mit großem Beifalle aufgenommen wurden. Die wenigen Titel und die höchst dürftigen Fragmente, die uns von ihm erhalten sind (Welcker, Griechische Tragödie Bd. III, S. 981 ff.; Nauck, Trag. Graec. Frag. p. 592—596), gestatten indessen über seine Bedeutung und Eigentümlichkeit kein zuverlässiges Urteil. Der Tragödie, welche Aristoteles oben von ihm erwähnt, wird sonst nirgends bei den alten Schriftstellern gedacht, und es ist (nach Welcker a. a. O. S. 995) sehr zweifelhaft, ob der Titel derselben (griech.: Ἄνθος oder Ἄνθης, Ἀνθεύς, Ἀνθέας?) wirklich mit „Blume" zu übersetzen ist oder nicht vielmehr die Hauptperson des Stückes bezeichnet.

Das ist unwidersprechlich, daß Aristoteles schlechterdings keinen Unterschied zwischen den Personen der Tragödie und Komödie in Ansehung ihrer Allgemeinheit macht. Die einen sowohl als die andern, und selbst die Personen der Epopee nicht ausgeschlossen, alle Personen der poetischen Nachahmung ohne Unterschied sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so, wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müßte. In diesem *καθόλου*, in dieser Allgemeinheit liegt allein der Grund, warum die Poesie philosophischer und folglich lehrreicher ist als die Geschichte; und wenn es wahr ist, daß derjenige komische Dichter, welcher seinen Personen so eigene Physiognomien geben wollte, daß ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, die Komödie, wie Diderot sagt, wiederum in ihre Kindheit zurücksetzen und in Satire verkehren würde[13]: so ist es auch eben so wahr, daß derjenige tragische Dichter, welcher nur den und den Menschen, nur den Cäsar, nur den Cato nach allen den Eigentümlichkeiten, die wir von ihnen wissen, vorstellen wollte, ohne zugleich zu zeigen, wie alle diese Eigentümlichkeiten mit dem Charakter des Cäsar und Cato zusammengehangen, der ihnen mit mehrern kann gemein sein, daß, sage ich, dieser die Tragödie entkräften und zur Geschichte erniedrigen würde.

Aber Aristoteles sagt auch, daß die Poesie auf dieses Allgemeine der Personen mit den Namen, die sie ihnen erteile, ziele (*οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη*), welches sich besonders bei der Komödie deutlich gezeigt habe. Und dieses ist es, was die Ausleger dem Aristoteles nachzusagen sich begnügt, im geringsten aber nicht erläutert haben. Wohl aber haben verschiedene sich so darüber ausgedrückt, daß man klar sieht, sie müssen entweder nichts oder etwas ganz Falsches dabei gedacht haben. Die Frage ist: wie sieht die Poesie, wenn sie ihren Personen Namen erteilt, auf das Allgemeine dieser Personen? und wie ist diese ihre Rücksicht auf das Allgemeine der Person, besonders bei der Komödie, schon längst sichtbar gewesen?

Die Worte: *ἔστι δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖ᾽ἄττα συμβαίνει λέγειν, ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκός, ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη*, übersetzt Dacier:

13) S. o. S. 446 in St. 87/88 Anm. 3.

une chose générale, c'est ce que tout homme d'un tel ou d'un tel caractère, a dû dire, ou faire vraisemblablement ou nécessairement, ce qui est le but de la Poésie lors même, qu'elle impose les noms à ses personnages. Vollkommen so übersetzt sie auch Herr Curtius: „Das Allgemeine ist, was einer, vermöge eines gewissen Charakters, nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit[14]) redet oder thut. Dieses Allgemeine ist der Endzweck der Dichtkunst, auch wenn sie den Personen besondere Namen beilegt." Auch in ihrer Anmerkung über diese Worte stehen beide für einen Mann; der eine sagt vollkommen eben das, was der andere sagt. Sie erklären beide, was das Allgemeine ist; sie sagen beide, daß dieses Allgemeine die Absicht der Poesie sei: aber wie die Poesie bei Erteilung der Namen auf dieses Allgemeine sieht, davon sagt keiner ein Wort. Vielmehr zeigt der Franzose durch sein lors même, sowie der Deutsche durch sein auch wenn offenbar, daß sie nichts davon zu sagen gewußt, ja daß sie gar nicht einmal verstanden, was Aristoteles sagen wollen. Denn dieses lors même, dieses auch wenn heißt bei ihnen nichts mehr als obschon, und sie lassen den Aristoteles sonach bloß sagen, daß ungeachtet die Poesie ihren Personen Namen von einzelnen Personen beilege, sie dem ohngeachtet[15]) nicht auf das Einzelne dieser Personen, sondern auf

14) die Worte „oder Notwendigkeit" sind von Lessing auf Grund des Aristotelischen Textes eingeschoben; Curtius hat dieselben nicht. Lessing folgend übersetzt Döring, Kunstlehre des Arist. p. 215: „das Allgemeingiltige, d. h. das nach dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit und innern Notwendigkeit sich Ergebende."

15) Man beachte, wie hier die beiden Formen ungeachtet und ohngeachtet fast unmittelbar friedlich neben einander stehen. Wennschon somit durch diese eine Stelle die Lehmannsche Behauptung (a. a. O. S. 249), daß letztere Form bei Lessing nirgends sich finde, einfach widerlegt ist, so dürfte es doch von allgemeinerem Interesse sein, das Ergebnis einer gewissenhaften Untersuchung E. Grosses (Wissenschaftliche Monatsblätter, herausg. v. O. Schade 1877 Nr. 3 S. 41) über diesen Punkt kennen zu lernen. Danach kommt allein in der Dramaturgie wenigstens zwanzigmal ohngeachtet vor (mit dem Dativ oder ohne Casus), seltener ungeachtet (und zwar mit dem Genetiv oder Dativ oder ohne Casus. „Von anderen dazu gehörigen Wortformen kommt in der Dramaturgie unfehlbar c. 9mal, ohnfehlbar 2mal, unstreitig c. 24, ohnstreitig c. 11mal, ohnfern 1mal, ungefähr c. 17mal, ohngefähr c. 7mal, und zwar schreibt die erste Ausgabe an 5 Stellen von letzteren 7: ohngefähr. Hiernach ist zu berichtigen, was Weigand, Wörterb. Bd. II² S. 269 sagt: „Im 18. Jahrh. schreiben Liscow, Lessing, Wie-

das Allgemeine derselben gehe. Die Worte des Dacier, die ich in der Note anführen will*), zeigen dieses deutlich. Nun ist es wahr, daß dieses eigentlich keinen falschen Sinn macht; aber es erschöpft doch auch den Sinn des Aristoteles hier nicht. Nicht genug, daß die Poesie, ungeachtet der von einzelnen Personen genommenen Namen, auf das Allgemeine gehen kann: Aristoteles sagt, daß sie mit diesen Namen selbst auf das Allgemeine ziele, *οὗ στοχάζεται*[17]). Ich sollte doch wohl meinen, daß

*) [Chap. IX. rem. 7; a. a. O. p. 143]: „Aristoteles begegnet hier einem Einwurfe, den man in Bezug auf die Definition gegen ihn erheben könnte, die er unmittelbar vorher von dem Allgemeinen gegeben hat. Die Unwissenden würden nämlich nicht verfehlt haben, ihm einzuwenden, daß Homer z. B. keineswegs die Absicht hat, eine ganz allgemeine Handlung zu schildern, vielmehr im besondern, da er so erzählt, was bestimmte Menschen, wie Achill, Agamemnon, Odysseus u. s. w. gethan haben, und daß folglich zwischen Homer und einem Historiker, der die Thaten des Achill geschrieben hätte, kein Unterschied bestehe. Diesem Einwande also tritt der Philosoph entgegen, indem er zeigt, wie die Dichter, d. h. die Verfasser eines Trauerspiels oder eines epischen Gedichtes, selbst wenn sie ihren Personen Namen beilegen, keineswegs daran denken, dieselben wirklich redend einzuführen, was sie doch thun müßten, wenn sie die besonderen und wirklichen Thaten eines bestimmten Menschen schrieben, mag derselbe nun Achill oder Ödipus heißen; sondern daß sie sich die Aufgabe stellen, ihre Personen nach der Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit handeln und sprechen zu lassen, was Leute gleichen Charakters in dieser Lage notgedrungen oder wenigstens nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit thun und sagen müßten. Dies beweist aber unwiderleglich, daß es ganz allgemeine Handlungen sind." [Übers. v. d. H.] — Nichts anders sagt auch Hr. Curtius in seiner Anmerkung[16]); nur daß er das Allgemeine und Einzelne noch an Beispielen zeigen wollen, die aber nicht so recht beweisen, daß er auf den Grund der Sache gekommen. Denn ihnen zufolge würden es nur personifierte Charaktere sein, welche der Dichter reden und handeln ließe, da es doch charakterisierte Personen sein sollen.

---

land noch mit dem alten Unlaut e ungefehr, und z. B. Hölty in der Übersetzung von Shaftesburys philos. Werken hat ohngefehr!" — Bei Lessing überwiegt also in diesen Wörtern die Form mit un —, aber verschwunden ist die mit ohn —, die erst im 15. Jahrhundert aufkommt, im 18. Jahrhundert aber wieder veraltet, noch keineswegs.

16) a. a. O. S. 150, A. 123.

17) Beide Übersetzungen, sowohl die von Dacier als auch die von Curtius, sind allerdings unrichtig, insofern sie den betreffenden Satz als einen einschränkenden gelten lassen. Der wahre aristotelische Gedanke erhellt sofort, wenn man mit Susemihl übersetzt: „und darauf zielt die Poesie (auch schon) bei der Beilegung der Namen." Gerade die Hinzufügung der in Klammer stehenden Worte erleichtert wesentlich das Ver-

beides nicht einerlei wäre. Ist es aber nicht einerlei, so gerät man notwendig auf die Frage: wie zielt sie darauf? Und auf diese Frage antworten die Ausleger nichts.

Neunzigstes Stück.

Den 11. März 1768.

Wie sie darauf ziele, sagt Aristoteles[1]), dieses habe sich schon längst an der Komödie deutlich gezeigt: *Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ἐπιτιθέασι, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τῶν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.* Ich muß auch hiervon die Übersetzungen des Dacier und Curtius anführen. Dacier sagt: C' est ce qui est déjà rendu sensible dans la Comédie, car les Poètes comiques, après avoir dressé leur sujet sur la vraisemblance, imposent après cela à leurs personnages tels noms qu'il leur plaît, et n'imitent pas les Poètes satyriques, qui ne s'attachent qu'aux choses particulières. Und Curtius: „In dem Lustspiele ist dieses schon lange sichtbar gewesen. Denn wenn die Komödienschreiber den Plan der Fabel nach der Wahrscheinlichkeit entworfen haben, legen sie den Personen willkürliche Namen bei und setzen sich nicht, wie die jambischen Dichter, einen besondern Vorwurf zum Ziele." Was findet man in diesen Übersetzungen von dem, was Aristoteles hier vornehmlich sagen will? Beide lassen ihn weiter nichts sagen, als daß die komischen Dichter es nicht machten wie die jambischen (das ist, satirischen Dichter), und sich an das Einzelne hielten, sondern auf das Allgemeine mit ihren Personen giengen, denen sie willkürliche Namen, tels noms qu'il leur plaît, beilegten. Gesetzt nun auch, daß *τὰ τυχόντα ὀνόματα* dergleichen Namen bedeuten könnten: wo haben denn beide Übersetzer das *οὕτω* gelassen? Schien ihnen denn dieses *οὕτω* gar nichts zu sagen? Und doch sagt es hier alles: denn diesem *οὕτω* zufolge legten die komischen Dichter ihren Personen nicht

ständnis. Im Folgenden untersucht Lessing die weitere Frage, wie nach Aristoteles die Poesie auf das Allgemeine ziele, wie sie ihren Endzweck, das Allgemeine, zuerst bei der Komödie, dann bei der Tragödie erreiche.

1) Aristoteles an der oben S. 452 ff. von Lessing übersetzten Stelle. Die weiter folgende Übersetzung Daciers steht Chap. IX, § 3 a. a. O. p. 135; die des Curtius in dessen Dichtkunst des Aristoteles S. 20.

allein willkürliche Namen bei, sondern sie legten ihnen diese willkürlichen Namen so, *οὕτω*, bei. Und wie so? So, daß sie mit diesen Namen selbst auf das Allgemeine zielten: *οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη*. Und wie geschah das? Davon finde man mir ein Wort in den Anmerkungen des Dacier und Curtius!

Ohne weitere Umschweife: es geschah so, wie ich nun sagen will. Die Komödie gab ihren Personen Namen, welche vermöge ihrer grammatischen Ableitung und Zusammensetzung oder auch sonstigen Bedeutung die Beschaffenheit dieser Personen ausdrückten; mit einem Worte, sie gab ihnen redende Namen, Namen, die man nur hören durfte, um sogleich zu wissen, von welcher Art die sein würden, die sie führen. Ich will eine Stelle des Donatus[2]) hierüber anziehen. Nomina personarum, sagt er bei Gelegenheit der ersten Zeile in dem ersten Aufzuge der Brüder[3]), in comoediis dumtaxat habere debent rationem et etymologiam. Etenim absurdum est, comicum aperte argumentum confingere: vel nomen personæ incongruum dare vel officium quod sit a nomine diversum. Hinc servus fidelis Parmeno: infidelis vel Syrus vel Geta: miles Thraso vel Polemon: juvenis Pamphilus: matrona Myrrhina, et puer ab odore Storax: vel a ludo et a gesticulatione Circus: et item similia. In quibus summum poëtæ vitium est, si quid e contrario repugnans contrarium diversumque protulerit nisi per *ἀντίφρασιν* nomen imposuerit iocullariter, ut Misargyrides in Plauto dicitur trapezita*). Wer sich durch noch mehr Beispiele hiervon

*) Die Namen der Personen müssen, wenigstens in den Lustspielen, eine Bedeutung und Herleitung haben. Denn es wäre doch ungereimt, wenn ein Lustspieldichter seinen Stoff augenscheinlich erfände, dabei aber gleichwohl einer Person entweder einen unpassenden Namen geben oder eine Beschäftigung zuweisen würde, die dem Namen nicht entspricht. Daher heißt der treue Sklave Parmeno [Bleibtreu], der ungetreue Syrus oder Geta [Name von Völkern, die wegen ihrer Verschmitztheit oder Unstäte berüchtigt waren], der Soldat Thraso [Herr von Haudegen], der Jüngling Pamphilus [Verliebt], die verheiratete Frau Myrrhina [Frau Myrtenkranz, Haube] und der junge Sklave entweder vom Geruche Storax [Duftig] oder auch vom Mienen- oder sonstigem Spiel Circus [Rennbahn], u. s. w. Einen großen Fehler begeht der Dichter hierbei,

2) s. St. 71, A. 2.
3) bei Stallbaum a. a. O. vol. III p. 11.

überzeugen will, der darf nur die Namen bei dem Plautus und Terenz untersuchen. Da ihre Stücke alle aus dem Griechischen genommen sind, so sind auch die Namen ihrer Personen griechischen Ursprungs und haben der Etymologie nach immer eine Beziehung auf den Stand, auf die Denkungsart oder auf sonst etwas, was diese Personen mit mehreren gemein haben können, wenn wir schon solche Etymologie nicht immer klar und sicher angeben können.

Ich will mich bei einer so bekannten Sache nicht verweilen; aber wundern muß ich mich, wie die Ausleger des Aristoteles sich ihrer gleichwohl da nicht erinnern können, wo Aristoteles so unwidersprechlich auf sie verweist. Denn was kann nunmehr wahrer, was kann klärer sein, als was der Philosoph von der Rücksicht sagt, welche die Poesie bei Erteilung der Namen auf das Allgemeine nimmt? Was kann unleugbarer sein, als daß *ἐπὶ μὲν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν*, daß sich diese Rücksicht bei der Komödie besonders längst offenbar gezeigt habe? Von ihrem ersten Ursprunge an, das ist, sobald sich die jambischen Dichter von dem Besondern zu dem Allgemeinen erhoben, sobald aus der beleidigenden Satire die unterrichtende Komödie entstand, suchte man jenes Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten. Der großsprecherische feige Soldat hieß nicht wie dieser oder jener Anführer aus diesem oder jenem Stamme, er hieß Pyrgopolinices, Hauptmann Mauerbrecher. Der elende Schmarutzer, der diesem um das Maul gieng, hieß nicht, wie ein gewisser armer Schlucker in der Stadt, er hieß Artotrogus, Brockenschröter. Der Jüngling, welcher durch seinen Aufwand, besonders auf Pferde, den Vater in Schulden setzte, hieß nicht, wie der Sohn dieses oder jenes edeln Bürgers, er hieß Phidippides, Junker Spaarroß.

Man könnte einwenden, daß dergleichen bedeutende Namen wohl nur eine Erfindung der neuern griechischen Komödie sein dürften, deren Dichtern es ernstlich verboten war, sich wahrer Namen zu bedienen, daß aber Aristoteles diese neuere Komödie nicht gekannt habe und folglich bei seinen Regeln keine Rück-

wenn er im Gegenteil etwas Widerstreitendes, Entgegengesetztes, Abweichendes vorbringt, es sei denn, daß er absichtlich durch die Wahl einer widersprechenden Benennnng eine komische Wirkung erzielen will, wie z. B. Plautus, indem er den Wucherer Misargyrides [Silberfeind] nennt."

sicht auf sie nehmen können[4]). Das letztere behauptet Hurd[5]); aber es ist eben so falsch, als falsch es ist, daß die ältere

4) Beide Einwände rühren wohl nicht von Lessing her. Dem ersteren könnte eine gewisse Berechtigung zuerkannt werden, wenn unter der „neuen" Komödie im Gegensatze zur alten auch die sogenannte „mittlere" Komödie, welche eigentlich nur eine Übergangsform ist (s. St. 69 A. 6) mit zu verstehen ist. Diese hatte nämlich bereits die persönlich-satirische Richtung, namentlich gegen politisch hervorragende Personen, aufgegeben, und zwar infolge mehrfacher Verbote, welche gegen die lächerliche Darstellung angesehener Männer, sofern sie mit Nennung der Namen oder in sonst unverkennbarer Art auf der Bühne geschah, gerichtet waren (ὀνομαστὶ μὴ κωμῳδεῖν; s. Bernhardy, Gesch. d. griech. Litteratur II, 2[3] S. 575, 582 f., 677 f.); zuerst geschah dieses durch das Gesetz des Antimachos (s. das Lexikon von Suidas, hg. v. Bernhardy, s. v. Antimachos, I, p. 477), 440 v. Chr., das zwar nur kurze Zeit galt, aber später (415) von Syrakosios (s. Scholion z. Aristoph. Vögeln 1297) wiederholt wurde; auch das Gesetz des Kinesias (s. E. Curtius, Griech. Gesch. III[8] S. 87 f.) schränkte durch Versagung der Geldmittel für den Chor der Komödie die Freiheit derselben ein, bis nach dem Abschlusse des peloponnesischen Krieges unter dem Drucke unfreier Verhältnisse nicht mehr politische, sondern nur sociale Vorgänge und litterarische Fragen, mit leichtem Spotte und unter Benutzung symbolischer oder herkömmlicher Namen, behandelt wurden. Es wäre indessen durchaus falsch, wollte man nun aus dieser Thatsache den Schluß ziehen, daß die alte Komödie des Aristophanes nicht auch ihrerseits schon frei erfundene Namen gebraucht habe, wie denn der an letzter Stelle genannte Phidippides, welcher in den „Wolken" des Aristophanes vorkommt, allein schon das Gegenteil beweist. Vielmehr ist der Unterschied zwischen der alten und neueren (d. i. mittleren und neueren) Komödie nur ein relativer. Beide Richtungen bedienten sich der erfundenen Namen, erstere jedoch nur in geringem Maße, letztere ausschließlich. Den zweiten Einwand hat Lessing bereits gebührend zurückgewiesen. Aristoteles starb erst 321 v. Chr. Die Zeit der mittleren Komödie reicht aber vom Ende des peloponnesischen Krieges (auch der Meister der alten Komödie, Aristophanes, gehört ihr in seinen letzten Stücken an) bis höchstens zum Jahre 338 v. Chr., und daß Aristoteles diese gekannt hat, steht außer allem Zweifel. Die neuere Komödie im engeren Sinne wird ihm freilich nicht bekannt gewesen sein. Von dieser kann aber auch oben nicht die Rede sein, da bereits den Dichtern der mittleren der Gebrauch wahrer Namen verboten war.

5) **Richard Hurd** (aus Congreve in Staffordshire, 1720—1808) studierte zu Cambridge seit 1733, wurde 1750 Geistlicher und Rektor an verschiedenen Orten, zuletzt 1775 Bischof von Lichfeld und Coventry, 1781 von Worcester. In letzter Stellung gefiel er sich so, daß er 1783 das ihm angebotene Erzbistum Canterbury ablehnte. Während seines langen Lebens hat er außer verschiedenen theologischen und philosophischen Abhandlungen einen Kommentar zu der Dichtkunst des Horaz geschrieben und 1749 unter dem Titel Commentary on Horace's Ars Poetica ver-

griechische Komödie sich nur wahrer Namen bedient habe. Selbst in denjenigen Stücken, deren vornehmste einzige Absicht es war, eine gewisse bekannte Person lächerlich und verhaßt zu machen, waren, außer dem wahren Namen dieser Person, die übrigen fast alle erdichtet, und mit Beziehung auf ihren Stand und Charakter erdichtet.

Einundneunzigstes Stück.

Den 15. März 1768.

Ja die wahren Namen selbst, kann man sagen, giengen nicht selten mehr auf das Allgemeine als auf das Einzelne. Unter dem Namen Sokrates wollte Aristophanes nicht den einzelnen Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich mit Erziehung junger Leute bemengten[1]), lächerlich und verdächtig machen. Der gefährliche Sophist überhaupt war sein Gegenstand, und er nannte diesen nur Sokrates, weil Sokrates als ein solcher verschrieen war[2]). Daher eine Menge Züge, die auf den Sokra-

---

öffentlicht (5. Aufl., London 1776 in 3 Bdn.). Von diesem Kommentar erschien (nach der 4. Aufl. v. 1763) eine deutsche Übersetzung in 2 Bänden, die den Titel führt: Horazens Episteln an die Pisonen und an den Augustus, mit Kommentar und Anmerkungen nebst einigen kritischen Abhandlungen von R. Hurd. Aus dem Englischen übersetzt und mit eigenen Anmerkungen begleitet von Joh. Joach. Eschenburg, Leipz. 1772. Unter den Abhandlungen, die Hurd seinem Werke beifügte, befindet sich ein längerer Aufsatz: „Über die verschiedenen Gebiete des Dramas", in welchem, (Eschenburg Bd. 2, S. 59) die von Lessing angezogene Behauptung aufgestellt wird.

1) d. h. sich befaßten. Die bei Klopstock, Wieland und Kant sich findende Wendung kann jetzt nicht mehr als edel gelten.

2) Das Stück, in welchem Aristophanes die metaphysischen Grübeleien und verderblichen Disputierkünste der Sophisten verspottet und Sokrates als den vermeintlichen Repräsentanten der modernen Weisheit auf die Bühne bringt, heißt „Die Wolken" und wurde im März des Jahres 423 v. Chr. aufgeführt. Die eigentümliche Benennung rührt von dem Chore her, der, um die nebelhaften Träumereien der Sophisten gleichsam greifbar darzustellen, aus Wolken gebildet ist, die, nachdem sie die tauigen Hüllen von den unsterblichen Leibern abgeschüttelt, als menschlich gebildete Frauen erscheinen. — So unbegreiflich es auf den ersten Blick auch scheinen mag, daß Aristophanes sich des Unterschiedes zwischen Sokrates und den Sophisten nicht bewußt gewesen sein sollte, so haben doch die neuern Forschungen über diesen Gegenstand die Richtigkeit der Lessingschen Auffassung als unzweifelhaft ergeben. Es bestand eben trotz

tes gar nicht paßten; so daß Sokrates in dem Theater getrost aufstehen und sich der Vergleichung preisgeben konnte [3]). Aber wie sehr verkennt man das Wesen der Komödie, wenn man diese nicht treffende Züge für nichts als mutwillige Verleumdungen erklärt und sie durchaus dafür nicht erkennen will, was sie doch sind, für Erweiterungen des einzeln Charakters, für Erhebungen des Persönlichen zum Allgemeinen [4]).

Hier ließe sich von dem Gebrauche der wahren Namen in der griechischen Komödie überhaupt Verschiedenes sagen, was von den Gelehrten so genau noch nicht auseinander gesetzt worden, als es wohl verdiente. Es ließe sich anmerken, daß dieser Gebrauch keineswegs in der ältern griechischen Komödie allgemein gewesen, daß sich nur der und jener Dichter gelegentlich desselben erkühnt, daß er folglich nicht als ein unterscheidendes Merkmal dieser Epoche der Komödie zu betrachten. Es ließe sich zeigen, daß, als er endlich durch ausdrückliche Gesetze untersagt war [5]), doch noch immer gewisse Personen von dem Schutze dieser Gesetze entweder namentlich ausgeschlossen waren oder doch stillschweigend für ausgeschlossen gehalten wurden. In den Stücken des Menander selbst wurden noch Leute genug bei ihren

---

grundsätzlicher Verschiedenheit zwischen beiden Richtungen auch manche auffallende Ähnlichkeit, und „mitten in den Kampf der streitenden Prinzipien gestellt, konnten die unmittelbaren Zeitgenossen daher eine freie Übersicht über das Treiben der Gegensätze nicht gewinnen.“

3) Dies wird ausdrücklich in den „Vermischten Erzählungen“ (Ποικίλη ἱστορία) des römischen Historikers Claudius Aelianus (aus Präneste, lebte gegen die Mitte des dritten Jahrhunderts n. Chr.) lib. II, Kap. 13 bezeugt.

4) Gewiß richtig! Davon ist freilich verschieden die andere Frage, ob Aristophanes nicht bei dieser Verallgemeinerung etwas zu weit gegangen ist. Dem Sokrates des Stückes fehlte der Ausdruck der vollen frischen Individualität, er war fast eine geistige Abstraktion, und diesem Umstande mag wohl auch der geringe Beifall, den das Stück fand, zuzuschreiben sein.

5) Es wird immer mißlich sein, wenn Unterschiede zwischen bestimmten Richtungen statuiert werden, deren eine sich naturgemäß aus der andern entwickelt hat. Die Dichter der alten Komödie brachten ebensowohl Stücke auf die Bühne, denen eine gewisse Ähnlichkeit mit denen der mittleren und neueren Komödie nicht abzusprechen ist, wie auch umgekehrt bei den Dichtern der letztgenannten Richtungen ein Zurückfallen in das persönliche Gebiet nicht völlig ausgeschlossen war. Wie wäre sonst die mehrfach wiederholte Erneuerung des St. 90, A. 4 erwähnten Verbotes des Antimachos zu erklären?

wahren Namen genannt und lächerlich gemacht. Doch ich muß mich nicht aus einer Ausschweifung[6]) in die andere verlieren.

Ich will nur noch die Anwendung auf die wahren Namen der Tragödie machen. So wie der Aristophanische Sokrates nicht den einzelnen Mann dieses Namens vorstellte, noch vorstellen sollte; so wie dieses personifizierte[7]) Ideal einer eiteln und gefährlichen Schulweisheit nur darum den Namen Sokrates bekam, weil Sokrates als ein solcher Täuscher und Verführer zum Teil bekannt war, zum Teil noch bekannter werden sollte; so wie bloß der Begriff von Stand und Charakter, den man mit dem Namen Sokrates verband und noch näher verbinden sollte, den Dichter in der Wahl des Namens bestimmte: so ist auch bloß der Begriff des Charakters, den wir mit den Namen Regulus, Cato, Brutus zu verbinden gewohnt sind, die Ursache, warum der tragische Dichter seinen Personen diese Namen erteilt. Er führt einen Regulus, einen Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer bekannt zu machen, nicht um das Gedächtnis derselben zu erneuern, sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müssen. Nun ist zwar wahr, daß wir diesen ihren Charakter aus ihren wirklichen Begegnissen abstrahiert haben; es folgt aber doch daraus nicht, daß uns auch ihr Charakter wieder auf ihre Begegnisse zurückführen müsse; er kann uns nicht selten weit kürzer, weit natürlicher auf ganz andere bringen, mit welchen jene wirkliche weiter nichts gemein haben, als daß sie mit ihnen aus einer Quelle, aber auf unzuverfolgenden Umwegen und über Erdstriche hergeflossen sind, welche ihre Lauterheit verdorben haben. In diesem Falle wird der Poet jene erfundene den wirklichen schlechterdings vorziehen, aber den Personen noch immer die wahren Namen lassen. Und zwar aus einer doppelten Ursache: einmal, weil wir schon gewohnt sind, bei diesen Namen einen Charakter zu denken, wie er ihn in seiner Allgemeinheit zeigt; zweitens, weil wirklichen Namen auch wirkliche Begebenheiten anzuhängen scheinen, und alles, was einmal geschehen, glaubwürdiger ist, als was

6) Ausschweifung stand früher bei den besten Schriftstellern für den technischen Ausdruck der Rhetorik: Abschweifung, ebenso wie oben St. 74 (S. 366) Ausschweif.
7) S. St. 31, A. 12.

nicht geschehen. Die erste dieser Ursachen fließt aus der Verbindung der Aristotelischen Begriffe überhaupt; sie liegt zum Grunde, und Aristoteles hatte nicht nötig, sich umständlicher bei ihr zu verweilen, wohl aber bei der zweiten, als einer von anderwärts noch dazu kommenden Ursache. Doch diese liegt jetzt außer meinem Wege, und die Ausleger insgesamt haben sie weniger mißverstanden als jene.

Nun also auf die Behauptung des Diderot zurückzukommen. Wenn ich die Lehre des Aristoteles richtig erklärt zu haben glauben darf, so darf ich auch glauben, durch meine Erklärung bewiesen zu haben, daß die Sache selbst unmöglich anders sein kann, als sie Aristoteles lehrt. Die Charaktere der Tragödie müssen ebenso allgemein sein, als die Charaktere der Komödie. Der Unterschied, den Diderot behauptet, ist falsch, oder Diderot muß unter der Allgemeinheit eines Charakters ganz etwas anders verstehen, als Aristoteles darunter verstand.

Zweiundneunzigstes Stück.

Den 18. März 1768.

Und warum könnte das letztere nicht sein? Finde ich doch noch einen andern nicht minder trefflichen Kunstrichter, der sich fast ebenso ausdrückt als Diderot, fast ebenso geradezu dem Aristoteles zu widersprechen scheint und gleichwohl im Grunde so wenig widerspricht, daß ich ihn vielmehr unter allen Kunstrichtern für denjenigen erkennen muß, der noch das meiste Licht über diese Materie verbreitet hat.

Es ist dieses der englische Kommentator der Horazischen Dichtkunst, Hurd, ein Schriftsteller aus derjenigen Klasse, die durch Übersetzungen bei uns immer am spätesten bekannt werden. Ich möchte ihn aber hier nicht gern anpreisen, um diese seine Bekanntmachung zu beschleunigen. Wenn der Deutsche, der ihr gewachsen wäre, sich noch nicht gefunden hat, so dürften vielleicht auch der Leser unter uns noch nicht viele sein, denen daran gelegen wäre. Der fleißige Mann voll guten Willens übereile sich also lieber damit nicht und sehe, was ich von einem noch unübersetzten guten Buche hier sage, ja für keinen Wink an, den ich seiner allezeit fertigen Feder geben wollen[1]).

---

1) Daß Eschenburg einige Jahre später eine Übersetzung geliefert hat, ist bereits St. 90, A. 5 berührt worden. Die von Lessing im folgen-

Hurd hat seinem Kommentar eine Abhandlung über die verschiednen Gebiete des Drama beigefügt[2]). Denn er glaubte bemerkt zu haben, daß bisher nur die allgemeinen Gesetze dieser Dichtungsart in Erwägung gezogen worden, ohne die Grenzen der verschiedenen Gattungen derselben festzusetzen. Gleichwohl müsse auch dieses geschehen, um von dem eigenen Verdienste einer jeden Gattung insbesondere ein billiges Urteil zu fällen. Nachdem er also die Absicht des Drama überhaupt und der drei Gattungen desselben, die er vor sich findet, der Tragödie, der Komödie und des Possenspiels, insbesondere festgesetzt, so folgert er aus jener allgemeinen und aus diesen besondern Absichten sowohl diejenigen Eigenschaften, welche sie unter sich gemein haben, als diejenigen, in welchen sie voneinander unterschieden sein müssen[3]).

Unter die letztern rechnet er in Ansehung der Komödie und Tragödie auch diese, daß der Tragödie eine wahre, der Komödie hingegen eine erdichtete Begebenheit zuträglicher sei[4]). Hierauf fährt er fort: The same genius in the two dramas is observable, in their draught of characters. Comedy makes all its characters general; Tragedy, particular. The Avare of Moliere is not so properly the picture of a covetous man, as of covetousness itself. Racine's Nero on the other hand, is not a picture of cruelty but of a cruel man. D. i.: „In dem nämlichen Geiste schildern die zwei Gattungen des Drama auch ihre Charaktere. Die Komödie macht alle ihre Charaktere general; die Tragödie partikular. Der Geizige des Molière ist nicht so eigentlich das Gemälde eines geizigen Mannes, als des Geizes selbst[5]).

---

den gegebene Übertragung hat jener mit ganz unwesentlichen Änderungen in seine Ausgabe mit herübergenommen.

2) S. St. 90, A. 5.

3) S. Eschenburg Bd. II, S. 27—28.

4) S. ebd. S. 41.

5) Dadurch, daß Molière in seinem „Geizhals", einem Lustspiele in Prosa und fünf Aufzügen aus dem Jahre 1667, eine Reihe vereinzelter Beobachtungen in willkürlicher Weise kombinierte, hat er allerdings die Wahrheit in der Charakteristik seines Haupthelden sehr beeinträchtigt. Die Vereinigung so verschiedenartiger Züge in der einen Person verträgt sich nicht miteinander. Vgl. Kreißig, Gesch. der franz. Nationallitteratur, 3. Aufl., 1866, S. 183.

Racines Nero[6]) hingegen ist nicht das Gemälde der Grausamkeit, sondern nur eines grausamen Mannes."

Hurd scheint so zu schließen: wenn die Tragödie eine wahre Begebenheit erfordert, so müssen auch ihre Charaktere wahr, das ist, so beschaffen sein, wie sie wirklich in den Individuis existieren; wenn hingegen die Komödie sich mit erdichteten Begebenheiten begnügen kann, wenn ihr wahrscheinliche Begebenheiten, in welchen sich die Charaktere nach allen ihrem Umfange zeigen können, lieber sind als wahre, die ihnen einen so weiten Spielraum nicht erlauben: so dürfen und müssen auch ihre Charaktere selbst allgemeiner sein, als sie in der Natur existieren; angesehen[7]) dem Allgemeinen selbst in unserer Einbildungskraft eine Art von Existenz zukömmt, die sich gegen die wirkliche Existenz des Einzelnen eben wie das Wahrscheinliche zu dem Wahren verhält.

Ich will jetzt nicht untersuchen, ob diese Art zu schließen, nicht ein bloßer Zirkel[8]) ist; ich will die Schlußfolge bloß annehmen, so wie sie da liegt, und wie sie der Lehre des Aristoteles schnurstracks zu widersprechen scheint. Doch, wie gesagt, sie scheint es bloß, welches aus der weitern Erklärung des Hurd erhellt.

„Es wird aber", fährt er fort, „hier dienlich sein, einer doppelten Verstoßung vorzubauen, welche der eben angeführte Grundsatz zu begünstigen scheinen könnte.

6) im Britannicus s. St. 24, A. 8 und St. 82, A. 22. Auch dies Beispiel ist von Hurd recht glücklich gewählt; denn in diesem trefflichen Stücke stellt Racine den Charakter Neros in dem Augenblicke dar, wo die scheußliche Selbstsucht des Tyrannen die Fesseln abzustreifen beginnt, welche „die Furcht und die Gewohnheit kindlichen Gehorsams ihm im Anfange seiner Regierung angelegt hatten." So nur konnte, und so mußte Nero gewesen sein! Dieses Gedankens wird keiner sich entschlagen können, der das Stück liest oder einer guten Aufführung desselben beiwohnt.

7) Das Adverbium angesehen bedeutet „mit Hinblick" oder „mit Berücksichtigung, daß", kommt aber schon am Ende des 18. Jahrhunderts außer Gebrauch, es entspricht dem französischen vu que, attendu que (s. Brandstäter, die Gallicismen in der deutschen Schriftsprache S. 225); unten St. 95, S. 483 gebraucht Lessing ebenso das gegenteilige unangesehen.

8) Zirkel (lat. circulus in demonstrando, auch petitio principii s. quaesiti), d. h. „Kreisbeweis", wird in der Logik die fehlerhafte Ableitung des Urteils aus anderen Urteilen genannt, durch welche das zu Beweisende selbst auf versteckte Art zu seinem eigenen Beweisgrunde gemacht wird.

Die erste betrifft die Tragödie, von der ich gesagt habe, daß sie partikuläre Charaktere zeige. Ich meine ihre Charaktere sind partikulärer als die Charaktere der Komödie. Das ist: die Absicht der Tragödie verlangt es nicht und erlaubt es nicht, daß der Dichter von den charakteristischen Umständen, durch welche sich die Sitten schildern, so viele zusammenzieht als die Komödie. Denn in jener wird von dem Charakter nicht mehr gezeigt, als so viel der Verlauf der Handlung unumgänglich erfordert. In dieser hingegen werden alle Züge, durch die er sich zu unterscheiden pflegt, mit Fleiß aufgesucht und angebracht.

Es ist fast wie mit dem Porträtmalen. Wenn ein großer Meister ein einzelnes Gesicht abmalen soll, so giebt er ihm alle die Lineamente, die er in ihm findet, und macht es Gesichtern von der nämlichen Art nur so weit ähnlich, als es ohne Verletzung des allergeringsten eigentümlichen Zuges geschehen kann. Soll eben derselbe Künstler hingegen einen Kopf überhaupt malen, so wird er alle die gewöhnlichen Mienen und Züge zusammen anzubringen suchen, von denen er in der gesamten Gattung bemerkt hat, daß sie die Idee am kräftigsten ausdrücken, die er sich jetzt in Gedanken gemacht hat und in seinem Gemälde darstellen will.

Eben so unterscheiden sich die Schildereien der beiden Gattungen des Drama; woraus denn erhellt, daß, wenn ich den tragischen Charakter partikular nenne, ich bloß sagen will, daß er die Art, zu welcher er gehört, weniger vorstellig macht als der komische; nicht aber, daß das, was man von dem Charakter zu zeigen für gut befindet, es mag nun so wenig sein, als es will, nicht nach dem Allgemeinen entworfen sein sollte, als wovon[9]) ich das Gegenteil anderwärts behauptet und umständlich erläutert habe*).

Was zweitens die Komödie anbelangt, so habe ich gesagt, daß sie generale Charaktere geben müsse, und habe zum Bei-

*) Bei den Versen der horazischen Dichtkunst 317 und 318 [s. u. S. 475 Anm. *], wo Hurd zeigt, daß die Wahrheit, welche Horaz hier verlangt, einen solchen Ausdruck bedeute, als der allgemeinen Natur der Dinge gemäß ist; Falschheit hingegen das heiße, was zwar dem vorhabenden besondern Falle angemessen, aber nicht mit jener allgemeinen Natur übereinstimmend sei.

9) S. St. 82, A. 16.

spiel den Geizigen des Molière angeführt, der mehr der Idee des Geizes als eines wirklichen geizigen Mannes entspricht. Doch auch hier muß man meine Worte nicht in aller ihrer Strenge nehmen. Molière dünkt mich in diesem Beispiele selbst fehlerhaft; ob es schon sonst mit der erforderlichen Erklärung nicht ganz unschicklich sein wird, meine Meinung begreiflich zu machen.

Da die komische Bühne die Absicht hat, Charaktere zu schildern, so meine ich, kann diese Absicht am vollkommensten erreicht werden, wenn sie diese Charaktere so allgemein macht als möglich. Denn indem auf diese Weise die in dem Stücke aufgeführte Person gleichsam der Repräsentant aller Charaktere dieser Art wird, so kann unsere Lust an der Wahrheit der Vorstellung so viel Nahrung darin finden als nur möglich. Es muß aber sodann diese Allgemeinheit sich nicht bis auf unsern Begriff von den möglichen Wirkungen des Charakters, im Abstrakto betrachtet, erstrecken, sondern nur bis auf die wirkliche Äußerung seiner Kräfte, so wie sie von der Erfahrung gerechtfertigt werden und im gemeinen Leben stattfinden können. Hierin haben Molière und vor ihm Plautus[10]) gefehlt; statt der Abbildung eines geizigen Mannes haben sie uns eine grillenhafte widrige Schilderung der Leidenschaft des Geizes gegeben. Ich nenne es eine grillenhafte Schilderung, weil sie kein Urbild in der Natur hat. Ich nenne es eine widrige Schilderung; denn da es die Schilderung einer einfachen unvermischten Leidenschaft ist, so fehlen ihr alle die Lichter und Schatten, deren richtige Verbindung allein ihr Kraft und Leben erteilen könnte. Diese Lichter und Schatten sind die Vermischung verschiedener Leidenschaften, welche mit der vornehmsten oder herrschenden Leidenschaft zusammen den menschlichen Charakter ausmachen; und diese Vermischung muß sich in jedem dramatischen Gemälde von Sitten finden, weil es zugestanden ist, daß das Drama vornehmlich das wirkliche Leben abbilden soll. Doch aber muß die Zeichnung der herrschenden Leiden-

10) dessen um 194 v. Chr. aufgeführte Aulularia (d. h. Topfstück, Topfkomödie, so benannt von einem mit Gold gefüllten Topfe, den der Geizhals in seinem Hause unter seinem Herde vergraben gefunden hat und nun mit der ängstlichsten Sorgfalt bewacht) Molière als Unterlage diente.

schaft so allgemein entworfen sein, als es ihr Streit mit den andern in der Natur nur immer zulassen will, damit der vorzustellende Charakter sich desto kräftiger ausdrücke.

Dreiundneunzigstes Stück.

Den 22. März 1768.

Alles dieses läßt sich abermals aus der Malerei sehr wohl erläutern. In charakteristischen Porträten, wie wir diejenigen nennen können, welche eine Abbildung der Sitten geben sollen, wird der Artist, wenn er ein Mann von wirklicher Fähigkeit ist, nicht auf die Möglichkeit einer abstrakten Idee losarbeiten. Alles, was er sich vornimmt zu zeigen, wird dieses sein, daß irgend eine Eigenschaft die herrschende ist; diese drückt er stark und durch solche Zeichen aus, als sich in den Wirkungen der herrschenden Leidenschaft am sichtbarsten äußern. Und wenn er dieses gethan hat, so dürfen wir, nach der gemeinen Art zu reden, oder wenn man will, als ein Kompliment gegen seine Kunst, gar wohl von einem solchen Porträte sagen, daß es uns nicht sowohl den Menschen als die Leidenschaft zeige; gerade so wie die Alten von der berühmten Bildsäule des Apollodorus vom Silanion angemerkt haben, daß sie nicht sowohl den zornigen Apollodorus als die Leidenschaft des Zornes vorstelle*) [1]. Dieses aber muß bloß so verstanden werden, daß er die hauptsächlichen Züge der vorgebildeten Leidenschaft gut ausgedrückt habe. Denn im übrigen behandelt er seinen Vorwurf eben so, wie er jeden

*) Plinius, Nat. Hist. lib. 34, 8.

---

1) **C. Plinius Secundus**, der Ältere, welcher, zu Novum-Comum in Oberitalien i. J. 23 n. Chr. geboren, beim Ausbruche des Vesuvs im Jahre 79 als Opfer seines Forschungseifers umkam, erzählt an der von Lessing angeführten Stelle: „Silanion (der zu Athen um 330 v. Chr. lebte und sich bei Anfertigung von Portraits besonders auf Darstellung des individuell Charakteristischen verstand) hat den Apollodoros in Erz gegossen, der ebenfalls ein Bildhauer war (Schüler des Sokrates, sonst wenig bekannt), unter allen aber seiner Kunst mit der peinlichsten Sorgfalt oblag und an sich selbst eine schonungslose Kritik übte, indem er häufig schon fertige Bildwerke wieder zertrümmerte, da er in seinem eifrigen Streben nach vollendeter Kunst sich nicht genügen konnte; deshalb auch erhielt er den Beinamen „„der Tolle““ (insanus). Diesen Charakter hat Silanion in seinem Werke wiedergegeben und nicht sowohl einen Menschen als den Zorn in Erz gegossen.“

andern behandeln würde: das ist, er vergißt die mitverbundenen Eigenschaften nicht und nimmt das allgemeine Ebenmaß und Verhältnis, welches man an einer menschlichen Figur erwartet, in acht. Und das heißt denn die Natur schildern, welche uns kein Beispiel von einem Menschen giebt, der ganz und gar in eine einzige Leidenschaft verwandelt wäre. Keine Metamorphosis [2]) könnte seltsamer und unglaublicher sein. Gleichwohl sind Porträte in diesem tadelhaften Geschmacke verfertigt, die Bewunderung gemeiner Gaffer, die, wenn sie in einer Sammlung das Gemälde, z. E. eines Geizigen (denn ein gewöhnlicheres giebt es wohl in dieser Gattung nicht), erblicken, und nach dieser Idee jede Muskel, jeden Zug angestrengt, verzerrt und überladen finden, sicherlich nicht ermangeln, ihre Billigung und Bewunderung darüber zu äußern. — Nach diesem Begriffe der Vortrefflichkeit würde Le Bruns Buch von den Leidenschaften [3]) eine Folge der besten und richtigsten moralischen Porträte enthalten, und die Charaktere des Theophrasts [4]) müßten in Absicht auf das Drama den Charakteren des Terenz weit vorzuziehen sein.

---

2) Metamorphosis (griech.) bedeutet soviel als Umwandlung, Verwandlung. Dadurch, daß der römische Dichter Ovid seiner vielgelesenen poetischen Bearbeitung derjenigen Mythen, welche Verwandlungen enthalten, den Titel „Metamorphosen“ gegeben hat, hat sich dies Wort in der Gelehrtensprache eingebürgert.

3) **Charles Le Brun** (gewöhnlich Lebrun geschrieben, aus Paris, 1619—1690), der bekannte Hofmaler Ludwigs XIV., welcher besonders Versailles mit seinen zahlreichen Kunstwerken ausschmückte, allmählich aber „bei großer Begabung die Kunst doch in ein falsches theatralisches Pathos hinabriß und durch seinen allmächtigen Einfluß den Verfall der Malerei herbeiführte“ (s. W. Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte, Bd. II [7] S. 378), hat u. a. auch eine Schrift verfaßt: „Conférences sur l'expression de passions. Avec figures de B. Picart“, Paris (Amsterdam) 1698, neu aufgelegt 1713 u. ö. In diesem Buche giebt er seinen Schülern Anleitung, wie sie die einzelnen Leidenschaften, die sich im Auge, Mund, Nase u. s. w. wiederspiegeln, auszudrücken haben. Daß ein solches Verfahren zu mancherlei Widernatürlichkeiten führen muß, liegt auf der Hand.

4) Vgl. St. 28, A. 7. Theophrasts Charaktere geben in 30 bez. 31 Kapiteln (von denen Hurd damals allerdings nur 28 bekannt sein konnten, da die übrigen erst später aufgefunden wurden und 1786 zuerst im Drucke erschienen) mit großer Anschaulichkeit und Lebendigkeit eine Reihe von Sittengemälden, die mehr lächerlich und komisch als philosophisch und sittlich sind. So handelt z. B. je ein Kapitel von der Verstellung, der Schmeichelei, Gefallsucht, Prahlerei, Pedanterie, Hoffart, Rechthaberei, Plumpheit u. s. w.

Über das erstere dieser Urteile würde jeder Virtuose in den bildenden Künsten unstreitig lachen. Das letztere aber, fürchte ich, dürften wohl nicht alle so seltsam finden; wenigstens nach der Praxis verschiedener unserer besten komischen Schriftsteller und nach dem Beifalle zu urteilen, welchen dergleichen Stücke gemeiniglich gefunden haben. Es ließen sich leicht fast aus allen charakteristischen Komödien Beispiele anführen. Wer aber die Ungereimtheit, dramatische Sitten nach abstrakten Ideen auszuführen, in ihrem völligen Lichte sehen will, der darf nur B. Johnsons[5]) Jedermann aus seinem Humor[6]) vor sich nehmen, welches ein charakteristisches Stück sein soll, in der That aber nichts als eine unnatürliche und, wie es die Maler nennen würden, harte Schilderung einer Gruppe von für sich bestehenden Leidenschaften ist, wovon man das Urbild in dem wirklichen Leben nirgends findet. Dennoch hat diese Komödie immer ihre Bewunderer gehabt, und besonders muß Randolph[7]) von ihrer Einrichtung sehr bezaubert gewesen sein,

5) S. über ihn St. 15, A. 13.

6) Every man out of his humour, „eine komische Satire“ in 5 Akten mit einem Vorspiele, wurde zuerst 1599 aufgeführt, nachdem der Dichter nicht lange vorher mit seinem Every man in his humour in die Öffentlichkeit getreten war. Beide Stücke haben das miteinander gemein, daß sie in derb-naturwüchsiger Weise an einzelnen Repräsentanten der Gattung den „Humour“ kennzeichnen, d. h. die Grillen, Fehler, Leidenschaften, insoweit dieselben durch ihre Macht jeden andern Affekt und jede andere Gemütsrichtung unterdrücken. Während aber im Verlaufe des älteren Stückes alle Personen den ihnen zuerteilten Charakter bis ans Ende treu (d. h. in his humour) bleiben, läßt der Dichter dieselben in dem zweiten jüngeren vielmehr so herbes Mißgeschick, so bittere Täuschungen erleben, daß sie den sie beherrschenden Leidenschaften entsagen und vernünftig (d. h. out of his humour) werden. Und während ferner das ältere Stück eine, wenn auch dürftige, Handlung aufzuweisen hat, entbehrt das jüngere einer solchen fast vollständig und enthält nichts als eine Sammlung von Charakteren, deren vorherrschende Züge sowohl durch die Komik, mit der sie geschildert werden, als auch durch die Treue, mit der sie dem wirklichen Leben seiner Zeit nachgebildet sind, immerhin interessieren dürften.

7) **Thomas Randolph** (aus Newnham bei Daventry in Nordhamptonshire, 1605—1634) studierte zu Cambridge und erwarb sich 1631 zu Oxford den Doktorgrad. Nachdem er alsdann nach London übergesiedelt war, schloß er sich in inniger Freundschaft an Ben Jonson an, der ihn als „son in the Muses“ (d. h. Musensohn) adoptierte. Seine dramatische Laufbahn begann er 1630 mit der Komödie: Aristippus, or the Jovial Philosopher.

weil er sie in seinem Spiegel der Muse[8]) ausdrücklich nachgeahmt zu haben scheint.

Auch hierin, müssen wir anmerken, ist Shakespeare, so wie in allen andern noch wesentlichern Schönheiten des Drama, ein vollkommenes Muster. Wer seine Komödien in dieser Absicht aufmerksam durchlesen will, wird finden, daß seine auch noch so kräftig gezeichneten Charaktere den größten Teil ihrer Rollen durch sich vollkommen wie alle andere ausdrücken, und ihre wesentlichen und herrschenden Eigenschaften nur gelegentlich, so wie die Umstände eine ungezwungene Äußerung veranlassen, an den Tag legen. Diese besondere Vortrefflichkeit seiner Komödien entstand daher, daß er die Natur getreulich kopierte, und sein reges und feuriges Genie auf alles aufmerksam war, was ihm in dem Verlaufe der Scenen Dienliches aufstoßen konnte; dahingegen Nachahmung und geringere Fähigkeiten kleine Skribenten verleiten, sich um die Fertigkeit zu beeifern, diesen einen Zweck keinen Augenblick aus dem Gesichte zu lassen, und mit der ängstlichsten Sorgfalt ihre Lieblingscharaktere in beständigem Spiele und ununterbrochener Thätigkeit zu erhalten. Man könnte über diese ungeschickte Anstrengung ihres Witzes sagen, daß sie mit den Personen ihres Stücks nicht anders umgehen als gewisse spaßhafte Leute mit ihren Bekannten, denen sie mit ihren Höflichkeiten so zusetzen, daß sie ihren Anteil an

8) The Muse's Looking Glass, eine „Comedy" in 5 Akten und freien Versen, erschien 1638 in 4° zum erstenmal im Druck. In Bezug auf die Ökonomie dieses Stückes gilt im wesentlichen dasselbe, was von Ben Jonsons Every man out of his humour gesagt worden ist. Nach des Dichters eigenem Geständnisse (A. I, Sc. 4) soll den Inhalt eine Olla podrida (span. = Gericht aus mehreren Fleischsorten mit Brühe) bilden, d. h. ein Sammelsurium menschlicher Verkehrtheiten („bad humours"), in Anlehnung an die Ethik des Aristoteles. Das Ganze durchzieht nur ein dünner Faden, um den sich alles krystallisiert. Wenn auch in Bezug auf die Charaktere gewiß Hurd beizustimmen ist, so verdient doch hervorgehoben zu werden, daß noch bis in den Anfang unseres Jahrhunderts hinein englische Litterarhistoriker sich anerkennend über dies Stück aussprechen und dasselbe geradezu als eines der „schätzenswertesten und verdienstlichsten aller noch existierenden älteren Stücke" bezeichnen (vgl. Biographia Dramatica, vol. III p. 62 und 63). Jedenfalls liegt hier ein höchst interessanter Versuch vor, die Katharsis des Aristoteles gleich Lessing als „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten" im Sinne der Aristotelischen Ethik zu deuten und sogar — in Scene zu setzen.

der allgemeinen Unterhaltung gar nicht nehmen können, sondern nur immer zum Vergnügen der Gesellschaft Sprünge und Männerchen machen müssen."

Vierundneunzigstes Stück.

Den 25. März 1768.

Und so viel von der Allgemeinheit der komischen Charaktere und den Grenzen dieser Allgemeinheit, nach der Idee des Hurd! — Doch es wird nötig sein, noch erst die zweite Stelle beizubringen, wo er erklärt zu haben versichert, in wie weit auch den tragischen Charakteren, ob sie schon nur partikular wären, dennoch eine Allgemeinheit zukomme, ehe wir den Schluß überhaupt machen können, ob und wie Hurd mit Diderot und beide mit dem Aristoteles übereinstimmen.

„Wahrheit", sagt er[1]), „heißt in der Poesie ein solcher Ausdruck, als der allgemeinen Natur der Dinge gemäß ist; Falschheit hingegen ein solcher, als sich zwar zu dem vorhabenden[2]) besondern Falle schickt, aber nicht mit jener allgemeinen Natur übereinstimmt. Diese Wahrheit des Ausdrucks in der dramatischen Poesie zu erreichen, empfiehlt Horaz*) zwei Dinge: einmal die Sokratische Philosophie fleißig zu studieren[3]); zweitens sich um eine genaue Kenntnis des menschlichen Lebens zu bewerben. Jenes, weil es der eigentümliche Vorzug dieser Schule ist, ad veritatem vitae propius accedere**); dieses, um

*) Über die Dichtkunst, V. 310. 317/18:
„Stoff schon werden genug dir verleihn Sokratische Schriften" —
„Leben und Sitten muß stets, wer geschickt nachahmet, beachten,
Um aus diesen alsdann zu entlehnen den Ausdruck der Wahrheit."

**) „Der Wirklichkeit des Lebens näher treten zu wollen" (Cicero, Über den Redner I, 51, 220).

---

1) bei Eschenburg Bd. I, S. 226—232. Vgl. o. S. 469, Anm. *.

2) S. St. 82, Anm. 12.

3) Die beste Vorschule für den dramatischen Dichter ist, nach Horaz, das Studium ethischer, oder wie wir heute sagen würden, psychologischer Schriften, da er durch sie befähigt werde, die allgemeinen Erscheinungsformen menschlichen Denkens, Fühlens und Wollens tiefer zu erfassen und darzustellen; und der Dichter bedient sich, um diese Studien zu bezeichnen, des Namens Sokrates aus keinem anderen Grunde, als weil dieser zuerst die berühmte Forderung: γνῶθι σαυτόν (d. i. Erkenne dich selbst), welche in der Vorhalle des Apollotempels zu Delphi stand, in die Praxis umzusetzen suchte.

unserer Nachahmung eine desto allgemeinere Ähnlichkeit erteilen zu können. Sich hiervon zu überzeugen, darf man nur erwägen, daß man sich in Werken der Nachahmung an die Wahrheit zu genau halten kann; und dieses auf doppelte Weise. Denn entweder kann der Künstler, wenn er die Natur nachbilden will, sich zu ängstlich befleißigen, alle und jede Besonderheiten seines Gegenstandes anzudeuten, und so die allgemeine Idee der Gattung auszudrücken verfehlen. Oder er kann, wenn er sich diese allgemeine Idee zu erteilen bemüht, sie aus zu vielen Fällen des wirklichen Lebens nach seinem weitesten Umfange zusammensetzen; da er sie vielmehr von dem lautern Begriffe, der sich bloß in der Vorstellung der Seele findet, hernehmen sollte. Dieses letztere ist der allgemeine Tadel, womit die Schule der niederländischen Maler zu belegen, als die[4]) ihre Vorbilder aus der wirklichen Natur, und nicht, wie die italienische, von dem geistigen Ideale der Schönheit entlehnt*)[5]). Jenes

*) Nach Maßgebung der Antiken. „Denn Phidias machte, wenn er einen Zeus oder eine Athene darstellte, nicht an irgend einem menschlichen Individuum seine Studien und bildete jene Werke nach dessen Ähnlichkeit, sondern in seinem Geiste wohnte ein herrliches Urbild der Schönheit; auf dieses blickte er unverwandt hin, und dessen Idealform stellte seine Künstlerhand im Stoffe dar" (Cicero, Der Redner c. 2 § 9).

4) S. St. 82, A. 16.

5) Wer Lionardo da Vincis (geb. auf Schloß Vinci bei Florenz 1452, starb 1519 in Frankreich) „Abendmahl" kennt, Michelangelos (aus Florenz, 1475—1564) „Sybillen" und „Propheten", Rafaels (aus Urbino, 1483—1520) herrliche Madonnengestalten und ideale Männertypen (z. B. in der „Disputa" oder in der „Schule von Athen"), Correggios (eigentl. Antonio Allegri aus Correggio, 1494—1534) „Magdalena" oder „Antiope", endlich Tizianos (aus Cadore, um 1487—1576) „Venus", diese idealisierte Venezianerin, oder Tintorettos (eigentl. Jacopo Robusti, aus Venedig, 1512—1594) farbenreiche Kolossalmenschen im Dogenpalaste und Paolo Veroneses (eigentl. Paolo Caliari aus Verona, um 1528—1588) „Dariusfamilie" gesehen hat, — der wird begeistert mit einstimmen in das Lob, welches dieser Epoche der reinsten und idealsten Kunstblüte ebenso reich als wohlverdient gespendet wird. Ist doch eben ihr Charakter, welcher auch die spätesten nachgeborenen Geschlechter noch „mit unsterblichem Glücke" durchdringen wird, die über alle Mängel des Irdischen hocherhabene, durchgeistigte Darstellung des Schönen, angeschaut und vergegenständlicht als vollendete und idealisierte Menschenschönheit. — Ganz anders erscheint die niederländische Malerei. Zwar knüpfte sie an die italienische an, und noch die mächtige Künstlernatur des Peter Paul Rubens (von holländischen Eltern in Siegen geboren, 1577—1640) zeigt sich zuerst abhängig von den Venezianern, namentlich

aber entspricht einem andern Fehler, den man gleichfalls den niederländischen Meistern vorwirft, und der dieser ist, daß sie lieber die besondere, seltsame und groteske, als die allgemeine und reizende Natur sich zum Vorbilde wählen.

Wir sehen also, daß der Dichter, indem er sich von der eigenen und besondern Wahrheit entfernt, desto getreuer die allgemeine Wahrheit nachahmt. Und hieraus ergiebt sich die Antwort auf jenen spitzfindigen Einwurf, den Plato gegen die Poesie ausgegrübelt hatte und nicht ohne Selbstzufriedenheit vorzutragen schien. Nämlich, daß die poetische Nachahmung uns die Wahrheit nur sehr von weitem zeigen könne. Denn der poetische Ausdruck, sagt der Philosoph*), ist das Abbild von des

*) Plato, Über d. Staat, Buch X, Kap. 1 und 2.

von Tizian. Bald aber schuf sich dieser Meister selbständig einen Stil, dessen Hauptmerkmale Leidenschaft, Thatenlust und mächtige Empfindung sind; doch herrschen auch bereits auf seinen Bildern derbe, dem unmittelbaren Leben entnommene Stoffe vor. Dieser Zug sollte für die anderen niederländischen Maler, welche man wohl unter der speziell holländischen Schule begreift, zum Lebensprinzipe werden. Von der einfachen Darstellung der Natur gieng Rembrandt (aus Leyden, 1607—1669) aus (wir erinnern nur an seine „Anatomie" im Haager Museum), wenn er auch später und zwar in seinen Hauptschöpfungen mit leidenschaftlicher Glut die ergreifendsten Situationen, Menschenglück und Menschenweh, schilderte. In viel höherem Grade gehen die geringeren Meister neben ihm auf jenem Wege vorwärts, welcher dem ruhigen und nüchternen Volkscharakter ihres Vaterlandes so sehr entsprach, und gaben in getreuer Nachahmung der Zustände des Alltagslebens eine möglichst genaue Darstellung der belebten und unbelebten Natur. So bildete sich vornehmlich in den Niederlanden das Genrebild aus, welches das häusliche Leben mit seinen Freuden und Leiden in entzückender Naturwahrheit schildert, oft freilich die Treue in der Nachahmung zu sehr übertreibt und zum platten Naturalismus herabsinkt. Ihre höchste Blüte aber erreichte die niederländische Malerei in der Zeichnung von Landschaften, von Tier- und Blumenstücken, sowie von Stillleben. „Fern von einer idealistischen Auffassung wie von allgemeinen poetischen Intentionen, erstreben ihre Meister lediglich eine schlichte treue Darstellung der Natur ihrer Heimat, indem sie dabei von der liebevollsten Beobachtung des Einzelnen ausgehen" (s. Lübke, Grundr. d. Kunstgesch. Bd. II⁷, S. 390). Vom idealen Standpunkte aus, den Hurd und mit ihm Lessing hier einnehmen, ist die Stärke der niederländischen Maler, jene getreue Nachahmung der Natur, freilich zugleich ihre Schwäche; aber bei einer historischen Auffassung der Kunst wird man auch dieser Richtung die Berechtigung nicht absprechen, denn sie ist von Grund aus national und wohl als die herrlichste Geistesblüte des durch und durch tüchtigen niederländischen Volkes zu preisen.

Dichters eigenen Begriffen; die Begriffe des Dichters sind das Abbild der Dinge, und die Dinge das Abbild des Urbildes, welches in dem göttlichen Verstande existiert. Folglich ist der Ausdruck des Dichters nur das Bild von dem Bilde eines Bildes und liefert uns ursprüngliche Wahrheit nur gleichsam aus der dritten Hand[6]). Aber alle diese Vernünftelei fällt weg, sobald man die nur gedachte Regel des Dichters gehörig faßt und fleißig in Ausübung bringt. Denn indem der Dichter von den Wesen alles absondert, was allein das Individuum angeht und unterscheidet, überspringt sein Begriff gleichsam alle die zwischen inne liegenden[7]) besondern Gegenstände und erhebt sich so viel möglich zu dem göttlichen Urbilde, um so das unmittelbare Nachbild der Wahrheit zu werden. Hieraus lernt man denn auch einsehen, was und wieviel jenes ungewöhnliche Lob, welches der große Kunstrichter der Dichtkunst erteilt, sagen wolle: daß sie, gegen die Geschichte genommen, das ernstere und philosophischere Studium sei: *φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱϛορίας ἐϛίν*[8]). Die Ursache, welche gleich darauf folgt, ist nun gleichfalls sehr begreiflich: *ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱϛορία τὰ καθ' ἕκαϛον λέγει*[9]). Ferner wird hieraus ein wesentlicher Unterschied deutlich, der sich, wie man sagt, zwischen den zwei großen Nebenbuhlern der griechischen Bühne soll befunden haben. Wenn man dem Sophokles vorwarf, daß es seinen Charakteren an Wahrheit fehle, so pflegte er sich damit zu verantworten, daß er die Menschen so schildere, wie sie sein sollten, Euripides aber so, wie sie wären. *Σοφοκλῆς ἔφη· αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδης δὲ οἷοι εἰσίν**). Der Sinn hiervon ist dieser: Sophokles hatte durch seinen ausgebreitetern Umgang mit Menschen die eingeschränkte enge Vorstellung, welche aus der Betrachtung einzelner Charaktere entsteht, in einen vollständigen Begriff des Geschlechts erweitert; der philosophische Euripides hingegen, der

*) Dichtkunst, Kap. 25, § 6.

6) Die von Hurd oben mitgeteilten Worte sind nicht so sehr eine wörtliche Entlehnung aus Plato, als vielmehr die Zusammenfassung einer längeren Erörterung.

7) S. o. St. 78, A. 15.

8) S. o. S. 453.

9) Ebenda.

seine meiste Zeit in der Akademie zugebracht hatte[10]) und von da aus das Leben übersehen wollte, hielt seinen Blick zu sehr auf das Einzelne, auf wirklich existierende Personen geheftet, versenkte das Geschlecht in das Individuum und malte folglich, den vorhabenden[11]) Gegenständen nach, seine Charaktere zwar natürlich und wahr, aber auch dann und wann ohne die höhere allgemeine Ähnlichkeit, die zur Vollendung der poetischen Wahrheit erfordert wird*).

Ein Einwurf stößt gleichwohl hier auf, den wir nicht unangezeigt lassen müssen. Man könnte sagen, „daß philosophische Spekulationen die Begriffe eines Menschen eher abstrakt und allgemein machen, als sie auf das Individuelle ein-

*) Diese Erklärung ist der, welche Dacier von der Stelle des Aristoteles giebt, weit vorzuziehen. Nach den Worten der Übersetzung scheint Dacier zwar eben das zu sagen, was Hurd sagt: que Sophocle faisoit ses Héros, comme ils devoient être et qu' Euripide les faisoit comme ils étoient [„daß Sophokles seine Helden schuf, wie sie sein sollten, Euripides, wie sie waren“ [12])]. Aber er verbindet im Grunde einen ganz andern Begriff damit. Hurd versteht unter dem Wie sie sein sollten die allgemeine abstrakte Idee des Geschlechts, nach welcher der Dichter seine Personen mehr als nach ihren individuellen Verschiedenheiten schildern müsse. Dacier aber denkt sich dabei eine höhere moralische Vollkommenheit, wie sie der Mensch zu erreichen fähig sei, ob er sie gleich nur selten erreiche; und diese, sagt er, habe Sophokles seinen Personen gewöhnlicherweise beigelegt: Sophocle tâchoit de rendre ses imitations parfaites, en suivant toujours bien plus ce qu'une belle Nature étoit capable de faire, que ce qu'elle faisoit [„Sophokles versuchte seine Nachbildungen vollkommen zu machen, indem er stets weit mehr das im Auge hatte, was eine schöne Natur fähig war zu bilden, als was sie wirklich bildete“ [13])]. Allein diese höhere moralische Vollkommenheit gehört gerade zu jenem allgemeinen Begriffe nicht; sie steht dem Individuo zu, aber nicht dem Geschlechte; und der Dichter, der sie seinen Personen beilegt, schildert gerade umgekehrt mehr in der Manier des Euripides als des Sophokles. Die weitere Ausführung hiervon verdient mehr als eine Note[14]).

10) Dies ist natürlich nicht wörtlich zu verstehen, da der etwa ein Kilometer von Athen entfernte sogenannte Akademosgarten erst durch Plato (um 387 v. Chr.) zum Sammelplatze der Philosophen wurde. Hurd will lediglich andeuten, daß Euripides in seiner Jugend ernste philosophische Studien gemacht habe.

11) S. St. 82, A. 12.

12) Dacier a. a. O. Chap. XXVI, § 8.

13) Aus Rem. 17 zur vorigen Stelle.

14) Bei seiner Untersuchung der oben angeregten Frage kommt Susemihl (a. a. O. S. 285 f.) zu folgendem Ergebnisse: „Wenn im Deutschen

schränken müßten. Das letztere sei ein Mangel, welcher aus der kleinen Anzahl von Gegenständen entspringe, die den Menschen zu betrachten vorkommen, und diesem Mangel sei nicht allein dadurch abzuhelfen, daß man sich mit mehreren Individuis bekannt mache, als worin die Kenntnis der Welt bestehe; sondern auch dadurch, daß man über die allgemeine Natur der Menschen nachdenke, so wie sie in guten moralischen Büchern gelehrt werde. Denn die Verfasser solcher Bücher hätten ihren allgemeinen Begriff von der menschlichen Natur nicht anders als aus einer ausgebreiteten Erfahrung (es sei nun ihrer eigenen oder fremden) haben können, ohne welche ihre Bücher sonst von keinem Werte sein würden." Die Antwort hierauf, dünkt mich, ist diese. Durch Erwägung der allgemeinen Natur des Menschen lernt der Philosoph, wie die Handlung beschaffen sein muß, die aus dem Übergewichte gewisser Neigungen und Eigenschaften entspringt; das ist, er lernt das Betragen überhaupt, welches der beigelegte Charakter erfordert. Aber deutlich und zuverlässig zu wissen, wie weit und in welchem Grade von Stärke sich dieser oder jener Charakter bei besonderen Gelegenheiten wahrscheinlicherweise äußern würde, das ist einzig und allein eine Frucht von unserer Kenntnis der Welt. Daß Beispiele von dem Mangel dieser Kenntnis bei einem Dichter, wie Euripides war, sehr häufig sollten gewesen sein, läßt sich nicht wohl annehmen; auch werden, wo sich dergleichen in seinen übrig gebliebenen Stücken etwa finden sollten, sie schwerlich so offenbar sein, daß sie auch einem gemeinen Leser in die Augen fallen müßten. Es können nur Feinheiten sein, die allein der wahre Kunstrichter zu unterscheiden vermögend ist; und auch diesem kann, in einer solchen Entfernung von Zeit, aus Unwissenheit der griechischen Sitten, wohl etwas als ein Fehler vorkommen, was im Grunde eine Schönheit ist. Es würde also ein sehr gefährliches Unternehmen sein, die Stellen im Euripides

von Menschen, wie sie sein sollten oder auch wie der Dichter sie darstellen muß, und wie sie wirklich sind, die Rede ist, so wird schwerlich jemand so leicht darauf verfallen, daß dies gar nicht im sittlichen, sondern in einem rein künstlerischen Verstande gemeint sein sollte, und es ist kein Grund abzusehen, warum es damit im Griechischen anders stände." Es ist sonach der näher liegende Sinn festzuhalten: „Die Charaktere des Euripides erheben sich an sittlichem (und geistigem) Adel (vielfach) nicht über die gewöhnliche Wirklichkeit, wohl aber die des Sophokles."

anzeigen zu wollen, welche Aristoteles diesem Tadel unterworfen zu sein geglaubt hatte. Aber gleichwohl will ich es wagen, eine anzuführen, die, wenn ich sie auch schon nicht nach aller Gerechtigkeit kritisieren sollte, wenigstens meine Meinung zu erläutern dienen kann.

Fünfundneunzigstes Stück.

Den 29. März 1768.

Die Geschichte seiner Elektra ist ganz bekannt[1]). Der Dichter hatte in dem Charakter dieser Prinzessin ein tugendhaftes, aber mit Stolz und Groll erfülltes Frauenzimmer zu schildern, welches durch die Härte, mit der man sich gegen sie selbst betrug, erbittert war, und durch noch weit stärkere Bewegungsgründe[2]) angetrieben ward, den Tod eines Vaters zu rächen. Eine solche heftige Gemütsverfassung, kann der Philosoph in seinem Winkel wohl schließen, muß immer sehr bereit sein, sich zu äußern. Elektra, kann er wohl einsehen, muß bei der geringsten schicklichen Gelegenheit ihren Groll an den Tag legen und die Ausführung ihres Vorhabens beschleunigen zu können wünschen. Aber zu welcher Höhe dieser Groll steigen darf? d. i. wie stark Elektra ihre Rachsucht ausdrücken darf, ohne daß ein Mann, der mit dem menschlichen Geschlechte und mit den Wirkungen der Leidenschaft im ganzen bekannt ist, dabei ausrufen kann: das ist unwahrscheinlich? Dieses auszumachen wird die abstrakte Theorie von wenig Nutzen sein. Sogar eine nur mäßige Bekanntschaft mit dem wirklichen Leben ist hier nicht hinlänglich, uns zu leiten. Man kann eine Menge Individua bemerkt haben, welche den Poeten, der den Ausdruck eines solchen Grolles bis auf das Äußerste getrieben hätte, zu rechtfertigen scheinen. Selbst die Geschichte dürfte vielleicht Exempel an die Hand geben, wo eine tugendhafte Erbitterung auch wohl noch weiter getrieben worden, als es der Dichter hier vorgestellt. Welches sind denn nun also die eigentlichen Grenzen derselben, und wodurch sind sie zu bestimmen? Einzig und allein durch Bemerkung so vieler einzeln Fälle als möglich; einzig und allein vermittelst der ausgebreitetsten Kenntnis, wie viel eine solche Erbitterung über dergleichen Charaktere unter

---

1) S. St. 31, A. 4.
2) S. St. 1, A. 12.

dergleichen Umständen im wirklichen Leben gewöhnlicher Weise vermag. So verschieden diese Kenntnis in Ansehung ihres Umfanges ist, so verschieden wird denn auch die Art der Vorstellung sein. Und nun wollen wir sehen, wie der vorhabende[3]) Charakter von dem Euripides wirklich behandelt worden.

In der schönen Scene, welche zwischen der Elektra und dem Orestes vorfällt, von dem sie aber noch nicht weiß, daß er ihr Bruder ist, kömmt die Unterredung ganz natürlich auf die Unglücksfälle der Elektra und auf den Urheber derselben, die Klytämnestra, sowie auch auf die Hoffnung, welche Elektra hat, von ihren Drangsalen durch den Orestes befreit zu werden. Das Gespräch, wie es hierauf weiter geht, ist dieses[4]):

Orestes. Und Orestes? Gesetzt, er käme nach Argos zurück —

Elektra. Wozu diese Frage, da er allem Ansehen nach niemals zurückkommen wird?

Orestes. Aber gesetzt, er käme! Wie müßte er es anfangen, um den Tod seines Vaters zu rächen?

Elektra. Sich eben des erkühnen, wessen die Feinde sich gegen seinen Vater erkühnten.

Orestes. Wolltest du es wohl mit ihm wagen, deine Mutter umzubringen?

Elektra. Sie mit dem nämlichen Eisen umbringen, mit welchem sie meinen Vater mordete!

Orestes. Und darf ich das als deinen festen Entschluß deinem Bruder vermelden?

Elektra. Ich will meine Mutter umbringen, oder nicht leben!

Das Griechische ist noch stärker:

Θάνοιμι, μητρὸς αἷμ' ἐπισφάξασ' ἐμῆς.

Ich will gern des Todes sein, sobald ich meine Mutter umgebracht habe.

Nun kann man nicht behaupten, daß diese letzte Rede schlechterdings unnatürlich sei. Ohne Zweifel haben sich Beispiele

3) S. St. 82, A. 12.

4) S. V. 270 ff. Die Stelle, welche seit Hurd durch Konjektur manche nicht unwesentliche Veränderungen erfahren hat, wird durch J. J. C. Donner so wiedergegeben:

„Or. Nun, wenn Orestes käme, was geschähe wohl?
El. Das fragst Du? Schmählich! Kam es nicht zum äußersten?
Or. Des Vaters Mörder töten, sprich, wie könnt' er das?
El. Kühn wagend, was am Vater kühn der Feind gewagt.
Or. Und ihm vereint auch wagtest Du den Muttermord?
El. Vereint, mit jenem Beile, das den Vater traf.
Or. Und soll ich ihm das melden als Dein festes Wort?
El. Gern sterb' ich, wenn ich meiner Mutter Blut vergoß!“

genug eräugnet[5]), wo unter ähnlichen Umständen die Rache sich ebenso heftig ausgedrückt hat. Gleichwohl, denke ich, kann uns die Härte dieses Ausdrucks nicht anders als ein wenig beleidigen. Zum mindesten hielt Sophokles nicht für gut, ihn so weit zu treiben. Bei ihm sagt Elektra unter gleichen Umständen nur das: Jetzt sei dir die Ausführung überlassen! Wäre ich aber allein geblieben, so glaube mir nur, beides hätte mir gewiß nicht mißlingen sollen; entweder mit Ehren mich zu befreien, oder mit Ehren zu sterben[6])!

Ob nun diese Vorstellung des Sophokles der Wahrheit, insofern sie aus einer ausgebreitetern Erfahrung, d. i. aus der Kenntnis der menschlichen Natur überhaupt gesammelt worden, nicht weit gemäßer ist als die Vorstellung des Euripides, will ich denen zu beurteilen überlassen, die es zu beurteilen fähig sind. Ist sie es, so kann die Ursache keine andere sein, als die ich angenommen: daß nämlich Sophokles seine Charaktere so geschildert, als er, unzähligen von ihm beobachteten Beispielen der nämlichen Gattung zufolge, glaubte, daß sie sein sollten; Euripides aber so, als er in der engeren Sphäre seiner Beobachtungen erkannt hatte, daß sie wirklich wären[7])."

Vortrefflich! Auch unangesehen[8]) der Absicht, in welcher ich diese langen Stellen des Hurd angeführt habe, enthalten sie unstreitig soviel feine Bemerkungen, daß es mir der Leser wohl erlassen wird, mich wegen Einschaltung derselben zu entschuldigen. Ich besorge nur, daß er meine Absicht selbst darüber aus den Augen verloren. Sie war aber diese: zu zeigen, daß auch Hurd, so wie Diderot, der Tragödie besondere und nur der Komödie allgemeine Charaktere zuteile, und dem ohngeachtet dem Aristoteles nicht widersprechen wolle, welcher das allgemeine von allen poetischen Charakteren und folglich auch von den tragischen verlangt. Hurd erklärt sich nämlich so: der tragische

5) S. St. 37, A. 12.

6) S. V. 1318 ff. Minkwitz übersetzt:
„Da denn Du glücklich nahtest mir so seltnen Weg,
So führe mich, ich folge; blieb verlassen ich,
Erreicht' ich eins; entweder hätt' ich mir erkämpft
Ruhmvolle Rettung oder sterb' ruhmvollen Tod."

7) Vgl. St. 94, Anm. 14.

8) S. St. 92, A. 7; vgl. auch Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache, S. 259.

Charakter müsse zwar partikular oder weniger allgemein sein als der komische, d. i. er müsse die Art, zu welcher er gehöre, weniger vorstellig machen; gleichwohl aber müsse das wenige, was man von ihm zu zeigen für gut finde, nach dem allgemeinen entworfen sein, welches Aristoteles fordere[9]).

Und nun wäre die Frage, ob Diderot sich auch so verstanden wissen wolle? — Warum nicht, wenn ihm daran gelegen wäre, sich nirgends in Widerspruch mit dem Aristoteles finden zu lassen? Mir wenigstens, dem daran gelegen ist, daß zwei denkende Köpfe von der nämlichen Sache nicht Ja und Nein sagen, könnte es erlaubt sein, ihm diese Auslegung unterzuschieben, ihm diese Ausflucht zu leihen.

Aber lieber von dieser Ausflucht selbst ein Wort! — Mich dünkt, es ist eine Ausflucht und ist auch keine. Denn das Wort allgemein wird offenbar darin in einer doppelten und ganz verschiedenen Bedeutung genommen. Die eine, in welcher es Hurd und Diderot von dem tragischen Charakter verneinen, ist nicht die nämliche, in welcher es Hurd von ihm bejat[10]). Freilich beruht eben hierauf die Ausflucht: aber wie, wenn die eine die andere schlechterdings ausschlösse?

In der ersten Bedeutung heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchen man das, was man an mehrern oder allen Individuis bemerkt hat, zusammen nimmt; es heißt mit einem Worte ein überladener Charakter; es ist mehr die personifierte[11]) Idee eines Charakters als eine charakterisierte Person. In der andern Bedeutung aber heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man von dem, was an mehrern oder allen Individuis bemerkt worden, einen gewissen Durch-

9) Eschenburg giebt a. a. O. Bd. II, S. 44 in offenbarer Anlehnung an die Lessingsche Übersetzung Hurds Worte so wieder: „Ebenso unterscheiden sich die Schildereien der beiden Gattungen des Drama, woraus denn erhellet, daß, wenn ich den tragischen Charakter partikular nenne, ich bloß sagen will, daß er die Art, in welche er gehört, weniger vorstellig macht als der komische; nicht aber daß das, was man von dem Charakter zu zeigen für gut befindet, es mag nun so wenig sein, als es will, nicht nach dem Allgemeinen entworfen sein sollte."

10) Lessing schrieb hier etymologisch genau, wie die Lexikographen (Grimm, Weigand u. a.) bemerken; freilich hatte sich schon damals unter dem Einflusse falscher Analogie ein unorganisches h eingeschlichen, das wir auch jetzt noch schreiben.

11) S. St. 31, A. 12.

schnitt, eine mittlere Proportion angenommen; es heißt mit einem Worte ein gewöhnlicher Charakter, nicht zwar insofern der Charakter selbst, sondern nur insofern der Grad, das Maß desselben gewöhnlich ist.

Hurd hat vollkommen recht, das καθόλου[12]) des Aristoteles von der Allgemeinheit in der zweiten Bedeutung zu erklären. Aber wenn denn nun Aristoteles diese Allgemeinheit ebensowohl von den komischen als tragischen Charakteren erfordert, wie ist es möglich, daß der nämliche Charakter zugleich auch jene Allgemeinheit haben kann? Wie ist es möglich, daß er zugleich überladen und gewöhnlich sein kann? Und gesetzt auch, er wäre so überladen noch lange nicht, als es die Charaktere in dem getadelten Stücke des Johnson sind, gesetzt, er ließe sich noch gar wohl in einem Individuo gedenken, und man habe Beispiele, daß er sich wirklich in mehreren Menschen ebenso stark, ebenso ununterbrochen geäußert habe: würde er demohngeachtet nicht auch noch viel ungewöhnlicher sein, als jene Allgemeinheit des Aristoteles zu sein erlaubt?

Das ist die Schwierigkeit[13])! — Ich erinnere hier meine Leser, daß diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken

12) d. h. „das Allgemeine".

13) Abbrechend verweist Lessing den Leser auf sein eigenes Nachdenken; doch dürfte es schwierig sein, die Frage von dem Punkte aus zu lösen, wo sie Lessing fallen ließ. Mit Recht sagt daher Danzel-Guhrauer II, 1, S. 325 f. — eine Stelle, welche Maltzahn-Boxberger leider in der 2. Auflage weggelassen haben: „Mit dem logischen Gegensatze des Allgemeinen und Besonderen, der Art und des Individuums, kurz eines weiteren und engeren Kreises des Allgemeinen, ist es auf dem Gebiete der darstellenden Poesie nicht gethan. Unsere Einsicht hat hier an Klarheit gewonnen, seit uns die Kunstphilosophie eines Goethe, Schiller, Wilh. v. Humboldt (neuerer Ästhetiker zu geschweigen), nicht ohne den durch Kant empfangenen Anstoß, gelehrt hat, uns über die Gegensätze abstrakter Bestimmungen des Verstandes in die Region der Vernunft und der formgebenden Phantasie zu erheben, wo in der Einheit der Kunstform jene Gegensätze des Allgemeinen und Besonderen zu konkreten Gestalten verschmelzen. Das ist jene wahre Symbolik, in welcher, wie Goethe sagt, das Besondere das Allgemeine repräsentiert, „„nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen"". Diesem Besonderen gegenüber steht das Zufällig-wirkliche, an dem wir weder ein Gesetz der Natur noch der Freiheit entdecken; wir nennen es das Gemeine. — Das Besondere, an welchem dergleichen Gesetze entdeckt

mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen; wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als Fermenta cognitionis[14]) ausstreuen.

Sechsundneunzigstes Stück.

Den 1. April 1768.

Den zweiundfunfzigsten Abend[1]) (Dienstags, den 28. Julius) wurden des Herrn Romanus Brüder[2]) wiederholt.

---

werden, nennt der Dichter das Bedeutendere. Vielleicht hat niemand die Allgemeinheit der Charaktere in der griechischen Tragödie glücklicher und kürzer bezeichnet als Schiller, wenn er bemerkt, daß diese Charaktere mehr oder weniger „„idealische Masken““ und keine eigentlichen Individuen sind, wie solche bei Shakespeare und Goethe sich finden. Man komme mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponieren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester; die Wahrheit leide dadurch nichts, „„weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind als bloßen Individuen““. Dieser Zusatz ist wichtig und beziehungsreich; er erleuchtet wie mit einem Blitze die innere Verwandtschaft des tragischen Charakterideals mit dem klassischen Kunstideale bei den Griechen, da auch bei letzterem das Individuelle durch das Allgemeine gleichsam verdeckt wird, ohne daß es zu der Dürftigkeit eines logischen Wesens herabsinkt. Dieselbe Einheit findet auch in der Komödie statt, nur daß hier das Allgemeine von dem Individuellen verdeckt wird. Ohne dieses Überwiegen des Individuellen hätte auch Lessing den Gegensatz zwischen der Komödie und Tragödie nicht darin setzen können: „„daß in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur das Mittel sind, jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen. Umgekehrt in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt““.

14) zu deutsch: die Gärungsstoffe, den Sauerteig der Erkenntnis. Lessing hat den Ausdruck wahrscheinlich dem Grammatiker C. Julius Solinus (lebte im 3. Jahrh. n. Chr.) entlehnt, der ihn in der Widmung seiner Collectanea rerum memorabilium § 2 gebrauchte.

1) S. St. 73, Anm. 5. Die Aufführung von Voltaires „Nanine“ und Marivaux' „Unvermuteter Ausgang“ berichten ebenso (nach Redlich: vgl. Lessings Werke, Hempelsche Ausgabe, Teil 19, S. 646) die gleichzeitigen Zeitungen wie die Hamburger „Theaterzettel“. Nach denselben wurden die „Brüder“ des Romanus zusammen mit Löwens „Neuer Agnese“ erst am zweiundsechzigsten Abend (Dienstag den 11. August 1767) wieder gegeben; es scheint, als ob Lessing, der diesen Teil der Dramaturgie erst kurz vor Ostern 1769 schrieb und sicher damals bereits entschlossen war, das Werk bald abzuschließen, absichtlich beide Abende verwechselt habe, um sein früheres Versprechen (s. oben St. 73, S. 355) erfüllen zu können.

2) S. St. 72, Anm. 14.

Oder sollte ich nicht vielmehr sagen: die Brüder des Herrn Romanus? Nach einer Anmerkung nämlich, welche Donatus bei Gelegenheit der Brüder des Terenz macht: Hanc dicunt fabulam secundo loco actam, etiam tum rudi nomine poëtae; itaque sic pronunciatam, Adelphoi Terenti, non Terenti Adelphoi, quod adhuc magis de fabulae nomine poëta, quam de poëtae nomine fabula commendabatur[3]). Herr Romanus hat seine Komödien zwar ohne seinen Namen herausgegeben[4]), aber doch ist sein Name durch sie bekannt geworden. Noch jetzt sind diejenigen Stücke, die sich auf unserer Bühne von ihm erhalten haben, eine Empfehlung seines Namens, der in Provinzen Deutschlands[5]) genannt wird, wo er ohne sie wohl nie wäre gehört worden. Aber welches widrige Schicksal hat auch diesen Mann abgehalten, mit seinen Arbeiten für das Theater so lange fortzufahren, bis die Stücke aufgehört hätten, seinen Namen zu empfehlen, und sein Name dafür die Stücke empfohlen hätte?

Das meiste, was wir Deutsche noch in der schönen Litteratur haben, sind Versuche junger Leute[6]). Ja das Vorurteil ist bei

---

3) „Es wird berichtet, daß das Stück an zweiter Stelle gegeben worden sei, da der Name des Dichters damals noch nicht bekannt gewesen sei. Daher sei es auch angezeigt worden unter dem Titel: „Die Brüder des Terenz", nicht aber „Des Terenz Brüder", weil bis dahin mehr der Dichter durch den Namen seines Stückes als das Stück durch den Namen des Dichters sich empfahl," Vorrede zu den Adelphi, Stallbaumsche Ausgabe tom. III, pag. 3 sq.

4) Die Sammlung seiner Komödien erschien Dresden und Warschau 1761 bei Gröll anonym (vgl. St. 70, Anm. 11).

5) Lessing spielt auf Österreich an, denn Nicolai (329. Litteraturbrief, vgl. St. 70, Anm. 9 u. 11) erwähnt Aufführungen in Wien und eine Veröffentlichung der daselbst an Romanus' Stücken vorgenommenen Verkürzungen: „Neue Sammlung von Schauspielen, welche auf dem K. K. privilegierten Theater aufgeführt worden", 4. Bd., Wien bei Krauß.

6) Lessing meint hier nur das Drama, fast mit besonderem Hinweise auf die Komödie. Und er urteilt richtig. Denn wenn er einmal von sich selbst absieht — aber auch er hatte schon in unreifer Jugendzeit mehrere Lustspiele gedichtet, bis er nach dem „Philotas" und der „Miß Sara Sampson" erst kurz vor Beginn der Hamburgischen Dramaturgie durch seine „Minna von Barnhelm" die Höhe klassischer Vollendung erreicht hatte —, so waren die bedeutendsten deutschen Originaldramen, die es damals gab, Arbeiten junger Leute. Lessing dachte wohl hier in erster Linie an drei junge Dichter, welche nicht unbegründete Hoffnungen auf gute Leistungen erweckt hatten, die aber, weil sie früh weggestorben waren, fast nur unreife Jugendprodukte hinterlassen hatten. Da war

uns fast allgemein, daß es nur jungen Leuten zukomme, in diesem Felde zu arbeiten. Männer, sagt man, haben ernsthaftere Studia oder wichtigere Geschäfte, zu welchen sie die Kirche oder der Staat auffordert. Verse und Komödien heißen Spielwerke; allenfalls nicht unnützliche Vorübungen [7]), mit welchen

---

zunächst Joh. Elias Schlegel, der schon in seinem 18. und 19. Jahre in Schulpforta Dramen gedichtet hatte und nach Anfertigung einer ziemlichen Anzahl solcher Stücke bereits im 31. Lebensjahre (1749) gestorben war; sein reifstes Stück, das Trauerspiel „Canut", schrieb er 28 Jahre alt (1746), sein bestes Lustspiel: „Der Triumph der guten Frauen" fast gleichzeitig. Der zweite war Kronegk; er erreichte nur ein Alter von 27 Jahren und hatte doch zwei Tragödien „Kodrus" und „Olint und Sophronia" verfaßt; der dritte endlich war Brawe; er wurde sogar nur 20 Jahre alt und hatte seinen „Freigeist" bereits im 18. Jahre gedichtet. Ferner war Lessing, ein Jahr bevor er obige Worte schrieb, das Trauerspiel: „Ugolino" von Gerstenberg (geb. 1737) in die Hand geraten, welches er in einer Zuschrift (v. 25. Febr. 1768) an den Verfasser, der es in seinem 29. Jahre (1766) geschaffen hatte, beurteilt (vgl. auch St. 101—104, Anm. 39). Und mußte Lessing nicht auch an die Werke seines Freundes Chr. Fel. Weiße denken, der schon in den vierziger Jahren von 1747 ab als ein junger Mann in Leipzig mit ihm zusammen für das Theater gearbeitet (z. B. „Die Matrone von Ephesus") und noch vor vollendetem vierzigsten Lebensjahre eine fast übergroße Anzahl von Dramen geschaffen hatte? Es sei nur an seinen „Eduard III.", an „Romeo und Julie", sowie an „Richard III." unter den Trauerspielen, an „Die Poeten nach der Mode" und „Amalia" unter seinen Lustspielen erinnert! Und gehören nicht auch alle Lustspiele Gellerts seiner unreifen Jugendzeit an, „Die Betschwester" sowohl als die „Kranke Frau", so daß schon 1748, also in des Dichters 33. Lebensjahre, eine Sammlung derselben erscheinen konnte? Die dramatische Thätigkeit Wielands (geb. 1733) fällt ebenfalls in dessen frühe Jugend: seine „Lady Johanna Gray" schrieb er 1756, „Clementine von Poretta" 1760! Auch Pfeffel ist nicht zu vergessen, der seinen „Schatz" im 25. Lebensjahre (1761) veröffentlichte. Nur Lessings liebster Freund, Chr. Ew. v. Kleist (1715—1759), machte eine Ausnahme, da sein einziger dramatischer Versuch „Cissides und Paches" (1758) in des Dichters reifes Mannesalter fällt; Klopstocks bis dahin (1769) erschienene biblische Dichtungen rechnet Lessing wohl mit Recht nicht zur dramatischen Poesie. — An und für sich wäre nun kein Grund vorhanden gewesen, daß in Deutschland nur jugendlichen Dichtern der Anbau des Dramas zugefallen wäre, und das Genie Schillers und Goethes sollte später jene tadelnden Äußerungen Lessings auf das richtige Maß beschränken lehren; aber für die damalige Zeit hatte Lessing leider nur zu sehr recht, da die von uns erwähnten Stücke hinsichtlich ihres künstlerischen Geschmackes fast alle so tief stehen, daß sie in der That nichts weiter als „Versuche junger Leute" waren.

7) S. St. 34, Anm. 4.

man sich höchstens bis in sein fünfundzwanzigstes Jahr beschäftigen darf. Sobald wir uns dem männlichen Alter nähern, sollen wir fein alle unsere Kräfte einem nützlichen Amte widmen; und läßt uns dieses Amt einige Zeit, etwas zu schreiben, so soll man ja nichts anderes schreiben, als was mit der Gravität und dem bürgerlichen Range desselben bestehen kann: ein hübsches Kompendium aus den höhern Fakultäten[8]), eine gute Chronike[9]) von der lieben Vaterstadt, eine erbauliche Predigt und dergleichen.

Daher kömmt es denn auch, daß unsere schöne Litteratur, ich will nicht bloß sagen gegen die schöne Litteratur der Alten, sondern sogar fast gegen aller neuern polierten[10]) Völker ihre[11]) ein so jugendliches, ja kindisches Ansehen hat, und noch lange, lange haben wird[12]). An Blut und Leben, an Farbe und Feuer fehlt es ihr endlich nicht; aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch so wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er, zu seiner Erholung und Stärkung, einmal außer dem einförmigen ekeln[13]) Zirkel seiner alltäglichen

---

8) Unter Kompendium verstehen wir ein Buch, das den Lehr- und Lernstoff eines Gebietes der Wissenschaft in möglichster Kürze zusammenfaßt. Mit den höheren Fakultäten meint Lessing wohl nicht das im Systeme der mittelalterlichen sieben freien Künste dem trivium (Grammatik, Dialektik, Rhetorik — dem niederen Unterrichte) sich anschließende quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik — der höhere Unterricht), sondern die Wissenschaften der Jurisprudenz, Medizin, Theologie, Philosophie, Philologie, Geschichte, Mathematik und die Naturwissenschaften.

9) Die altertümliche Form (entsprechend dem mittelhochdeutschen crônike) war damals wohl im feierlichen Kanzleistile, den Lessing hier spöttisch nachahmt, im Gebrauche.

10) Lessing überträgt hier, dem Französischen entsprechend, das Wort auf das geistige Gebiet, in dem Sinne von „gebildet, gesittet, civilisiert".

11) Sonderbarer Gebrauch des Possessivpronomens „ihr" (vgl. Lehmann, Forschungen über Lessings Sprache S. 248), welcher wohl als ein Provinzialismus zu betrachten ist und jetzt nur in der Umgangssprache geringer Gebildeter vorkommt.

12) Daß die Prophezeiung glücklicherweise nicht in Erfüllung gegangen ist, beweist Goethe.

13) Vgl. St. 4, A. 7 und St. 82, A. 15.

Beschäftigungen denken will! Welche Nahrung kann so ein Mann wohl z. E. in unsern höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie alle Tage auf den Gassen hört; solches Zeug macht zwar das Parterr[14]) zu lachen[15]), das sich vergnügt, so gut es kann; wer aber von ihm mehr als den Bauch erschüttern will, wer zugleich mit seinem Verstande lachen[16]) will, der ist einmal dagewesen und kömmt nicht wieder.

Wer nichts hat, der kann nichts geben. Ein junger Mensch, der erst selbst in die Welt tritt, kann unmöglich die Welt kennen und sie schildern. Das größte komische Genie zeigt sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer; selbst von den ersten Stücken des Menanders sagt Plutarch*)[17]), daß sie mit seinen spätern und letztern Stücken gar nicht zu vergleichen gewesen. Aus diesen aber, setzt er hinzu, könne man schließen, was er noch würde geleistet haben, wenn er länger gelebt hätte. Und wie jung meint man wohl, daß Menander starb? Wie viel Komödien meint man wohl, daß er erst geschrieben hatte? Nicht weniger als hundert und fünfe[18]), und nicht jünger als zweiundfunfzig.

*) Kurze Gegenüberstellung des Menander und Aristophanes [herausgegeben von Dübner, vol. II, pag. 1039—1041].

14) Die Schreibung ohne „e" hat die Originalausgabe. Während Lessing sonst mit Parterre das feine Publikum bezeichnet (s. S. 73, 88, 243, 246, 247, 248, 272, 274, 275, 320 ds. Ausg.), mit Gallerie das geringere (s. S. 88 ds. Ausg.), so scheint er hier mit Parterre das geringere zu meinen oder von dem besseren mit einer gewissen Verachtung zu sprechen.

15) Machen in der Bedeutung „veranlassen, etwas zu thun", hat häufiger den Infinitiv ohne das vermittelnde „zu" als mit demselben, wie hier, bei sich (s. Grimm, Deutsch. Wörterb. s. v. machen Nr. 19 u. 20).

16) Ein solches Lachen erregt neben dem guten Lustspiele auch die Satire, welche lachend und Lachen erweckend die Wahrheit sagt (vgl. Horaz, Sat. I, 1, 24).

17) S. St. 69, Anm. 6. In der „kurzen Gegenüberstellung des Aristophanes und Menander". Lessing citiert nach der Ausgabe apud Henricum Stephanum (1572) ohne Nennung des Bandes und mit unrichtiger Seitenangabe; die Abhandlung (*ἐπιτομὴ τῆς συγκρίσεως Ἀριστοφάνους καὶ Μενάνδρου*) steht daselbst vol. III, pag. 1567—1569, die betreffende Stelle pag. 1568.

18) Von nahezu 90 Stücken ist uns der Titel erhalten.

Keiner von allen unsern verstorbenen komischen Dichtern, von denen es sich noch der Mühe verlohnte zu reden, ist so alt geworden; keiner von den jetztlebenden ist es noch zur Zeit; keiner von beiden hat das das vierte Teil so viel Stücke gemacht. Und die Kritik sollte von ihnen nicht eben das zu sagen haben, was sie von dem Menander zu sagen fand? — Sie wage es aber nur und spreche!

Und nicht die Verfasser allein sind es, die sie mit Unwillen hören. Wir haben, dem Himmel sei Dank, jetzt ein Geschlecht selbst von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht, — alle Kritik verdächtig zu machen. „Genie[19])! Genie!“ schreien sie. „Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!“ So schmeicheln sie dem Genie; ich

19) Mit Hinblick auf die Stellen St. 1 (S. 63) und St. 34 a. Anf. (S. 239) und St. 48 a. E. (S. 310), wo dem Genie das Recht gewahrt wird, sich über Regel und Herkommen hinwegzusetzen, könnte man meinen, Lessing widerspreche sich. Doch dort nimmt er dem französischen Drama mit seiner steifen Regelmäßigkeit gegenüber an, daß das Genie seinen Reichtum und seine Regel aus sich ziehe, während er hier eine ganz andere Richtung ins Auge faßt. Damals waren es noch keine zehn Jahre her, daß der Engländer Edward Young (s. St. 36, Anm. 15) seinen merkwürdigen Brief: On Original Composition veröffentlicht hatte, in welchem „das Schaffen aus der freien Innerlichkeit heraus als das Panier der neuen Zeit mit wärmster Begeisterung aufgestellt ward“. Die bis dahin geltende Meinung der Gelehrten, als ob die Alten bereits in allen Gattungen der Poesie das Höchste geleistet hätten, daß die Neueren aber sich ihren Leistungen nur in Nachbildungen annähern, nie etwas denselben Gleiches selbständig schaffend hervorzubringen vermöchten, wird als eine irrige zu beseitigen gesucht. Mit dem Geiste und im Geschmacke der Alten müßten wir unsere Werke aufführen, aber nicht mit ihren Materialien. Seneca habe gesagt, in uns sei ein heiliger Gott. Wie in der moralischen Welt das Gewissen, so sei in der Welt des Verstandes das Genie der Gott in uns. Das Genie könne uns in der Komposition ohne die Regeln der Gelehrsamkeit in Ordnung bringen, sowie das Gewissen uns im Leben ohne die Gesetze des Landes in Ordnung bringe. Ein männliches Genie komme aus der Hand der Natur in völliger Größe und Reife. Von dieser Art sei das Genie Shakespeares gewesen, der sich durch keine verdorbene Nachahmung erniedrigt habe. Er habe das Buch der Natur und das der Menschen vollkommen verstanden, Brunnquellen, aus denen die kastalischen Ströme der Originalpoesie fließen (s. Koberstein, Grundriß, III[5], S. 421 f.). Dieser Aufsatz, der schon im Jahre 1760 unter dem Titel „Gedanken über die Originalwerke“ in deutscher Übersetzung erschien, erfuhr eine große Verbreitung, namentlich durch die dem Verfasser geistesverwandte (s. Hettner,

glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen. Doch sie verraten zu sehr, daß sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und ebendemselben Atem hinzusetzen: „die Regeln unterdrücken das Genie!“ — Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu

---

Gesch. d. engl. Litt. S. 543 f.) Richtung der Klopstockschen Schule. Als dann Lessing selbst in den gleichzeitigen Litteraturbriefen anfieng, jede Art von Kritik zu verdammen, die sich auf eine vorher fertig gemachte Regel oder Theorie stütze, und im Laokoon (1766) die Natur in der griechischen Tragödie gegen die französischen Begriffe vom Anstand in ihre Rechte wieder einsetzte; als Herder in seinen Fragmenten zur deutschen Litteratur (1767) nach strenger Scheidung von Natur- und Kunstpoesie erstere hoch über letztere stellte und mahnte, daß wir „unsere Menschen nach unserer Gestalt malen, ohne poetische Farbe aus einem fremden Himmelsstriche zu holen“, und in seinen kritischen Wäldern (1768) die modernen französischen Interpreten bekämpfte, welche den Geist des Altertums nicht verständen; als endlich, um von anderen zu schweigen, H. W. v. Gerstenberg (vgl. oben A. 6) in seinem „Versuch über Shakespeares Werke und Genie“ (s. Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, 1766—1770, Stück 14—18, auch: „Vermischte Schriften“ III, S. 251—351: „Etwas über Shakespeare“) Shakespeares Genie gegen den häufig, besonders auch von Franzosen erhobenen Vorwurf der Regellosigkeit in Schutz nahm, — da trat in der ästhetischen Kritik und dann in der Poesie eine ähnliche Umwälzung ein, wie sie zwanzig Jahre später sich auf dem politischen Gebiete in Frankreich vollzog: die konventionelle Dichtung wurde gestürzt durch die Verjüngung der Naturpoesie; Genialität und Originalität wurde die Losung der Zeit. Man war der Kritik und der Regeln müde und pries Shakespeare als das Muster der Regellosigkeit. Kurz, es begann gerade, als Lessing obige Worte schrieb, jene Periode, welche man gemeiniglich die der Originalgenies oder (nach einem Schauspiele Klingers) Sturm- und Drangperiode nennt, als deren erstes dichterisches Produkt Gerstenbergs „Ugolino“ soeben die Presse verlassen hatte. Es war eine Zeit voller Gärung, eine rechte Werdezeit! Aber auch eine Zeit voller Irrtümer! Schiller hat sie später in dem Gedichte: „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte“, treffend so geschildert:

„Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantasie.“

Bald darauf erschienen die Dichter des Göttinger Hainbundes auf dem Plane, edler und besser als die Stürmer und Dränger; schon schickte sich der junge Goethe zu seinen ersten Meisterwerken an, und auf der Solitude weilte der junge Genius Schiller, noch stumm aber schon ideenvoll. Daß Lessing hier das wirklich Unberechtigte und Unschöne mit strafenden Worten schreckte, auf die man achtungsvoll in allen besseren Kreisen hörte, bleibt ein hohes Verdienst für ihn.

durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie; aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Und diese seine in Worten ausgedrückte Empfindung sollte seine Thätigkeit verringern können? Vernünftelt darüber mit ihm, soviel ihr wollt; es versteht euch nur, insofern es eure allgemeinen Sätze den Augenblick in einem einzelnen Falle anschauend erkennt; und nur von diesem einzeln Falle bleibt Erinnerung in ihm zurück, die während der Arbeit auf seine Kräfte nicht mehr und nicht weniger wirken kann, als die Erinnerung eines glücklichen Beispiels, die Erinnerung einer eignen glücklichen Erfahrung auf sie zu wirken imstande ist. Behaupten also, daß Regeln und Kritik das Genie unterdrücken können, heißt mit andern Worten behaupten, daß Beispiele und Übung eben dieses vermögen, heißt, das Genie nicht allein auf sich selbst, heißt es sogar, lediglich auf seinen ersten Versuch einschränken.

Ebenso wenig wissen diese weise Herren, was sie wollen, wenn sie über die nachteiligen Eindrücke, welche die Kritik auf das genießende Publikum mache, so lustig wimmern! Sie möchten uns lieber bereden, daß kein Mensch einen Schmetterling mehr bunt und schön findet, seitdem das böse Vergrößerungsglas erkennen lassen, daß die Farben desselben nur Staub sind.

„Unser Theater“, sagen sie[20]), „ist noch in einem viel zu

20) d. i. Herr Stl. (vgl. St. 72, Anm. 18), der Recensent der Hamburgischen Dramaturgie in Klotz' Deutscher Bibliothek der schönen Wissenschaften, III. Bd., 1769, S. 42—60. Die angezogenen Worte lauten S. 42 f. genau so: „Soviel auch die Theorie des Dramas verloren hätte, so wünschte ich doch fast viel lieber, man hätte Lessingen nicht die Kritik, sondern die Direktion der Hamburger Bühne übertragen. Unser Theater, glaube ich, ist noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es den monarchischen Scepter der Lessingschen Kritik ertragen könnte. Ist es nicht jetzt fast noch nötiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch von dem Ideale entfernt sind? ...... Die Kunstrichter sind nicht das Publikum, aber sie bilden es. Nun wir eine Dramaturgie haben, nun werden wir doch eine Bühne bekommen? Eine Originalbühne? Ich zweifle sehr. Wir

zarten Alter, als daß es den monarchischen Scepter[21]) der Kritik ertragen könne. — Es ist fast nötiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch von diesem Ideale entfernt sind. — Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformiert werden. — Raisonnieren[22]) ist leichter, als selbst erfinden."

Heißt das, Gedanken in Worte kleiden, oder heißt es nicht vielmehr, Gedanken zu Worten suchen, und keine erhaschen? — Und wer sind sie denn, die so viel von Beispielen und vom Selbsterfinden reden? Was für Beispiele haben sie denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden? — Schlaue Köpfe! Wenn ihnen Beispiele zu beurteilen vorkommen, so wünschen sie lieber Regeln; und wenn sie Regeln beurteilen sollen, so möchten sie lieber Beispiele haben. Anstatt von einer Kritik zu beweisen, daß sie falsch ist, beweisen sie, daß sie zu strenge[23]) ist, und glauben verthan[24]) zu haben! Anstatt ein Raisonnement zu widerlegen, merken sie an, daß Erfinden schwerer ist als Raisonnieren, und glauben widerlegt zu haben!

---

lernen daraus, was uns fehlt, aber durch sie können wir den Mangel nicht ersetzen. Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformiert werden. ...... Es wird Mode werden, ein Trauerspiel nicht nach der Empfindung, nicht nach den Thränen, die es dem Zuschauer kostet, sondern nach ästhetischen Kunstwörtern zu beurteilen. Die wenige Empfindung, die in unserem Publiko zu erwachen angefangen hat, wird von philosophischer Kälte erstickt werden. Nichts schmeichelt unserem Stolz mehr, als jedem unserer Raisonnements einen philosophischen Anstrich zu geben, und raisonnieren ist leichter als erfinden!"

21) Scepter öfters männlich (schon bei Luther), da das Geschlecht von „Stab" vorschwebt.

22) räsonnieren, nicht resonnieren (wie als Druckfehler in der Originalausgabe steht) schreibt Stl.

23) Gegen solches Gebahren der Kritiker sprach sich Lessing auch an anderen Stellen aus, so in dem kleinen Aufsatze: „Der Recensent braucht nicht machen zu können, was er tadelt" (L.-M. XI, 2, S. 407—409, besonders S. 407): „Wenn einem Manne von Geschmack an einem Gedichte oder an einem Gemälde etwas nicht gefällt, muß er erst hingehen und selbst Dichter oder Maler werden, ehe er es heraussagen darf: Das gefällt mir nicht? Ich finde meine Suppe versalzen, darf ich sie nicht eher versalzen nennen, als bis ich selbst kochen kann?" Ähnliche Gedanken entwickelt schon Horaz i. s. „Dichtkunst", V. 304—306.

24) Vgl. St. 79, Anm. 8.

Wer richtig raisonniert, erfindet auch, und wer erfinden will, muß raisonnieren können. Nur die glauben, daß sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.

Doch was halte ich mich mit diesen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen und mich unbekümmert lassen, was die Grillen am Wege schwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel. Ihr Sommer ist so leicht abgewartet[25])!

Siebenundneunzigstes Stück.

Den 5. April 1768.

Achtundneunzigstes Stück. Den 8. April 1768.
Neunundneunzigstes „ „ 12. „ „
Hundertstes „ „ 15. „ „

Was die Veränderungen betrifft, welche Romanus in der Fabel des Terenz vornehmen zu müssen geglaubt hat, um sie unsern Sitten näher zu bringen, so kann Lessing sie im allgemeinen billigen, sofern es als ausgemacht anzusehen sei, daß einheimische Sitten in der Komödie fremden vorzuziehen seien, wie sie auch in der Tragödie zuträglicher sein würden. Allein, was Romanus im besondern abgeändert habe, und die Art, wie dies geschehen sei, empfehle sich durchaus nicht, indem dadurch die ganze Maschine des Terenzischen Stückes auseinander falle, sodaß aus einem allgemeinen Interesse zwei ganz verschiedene entstehen, welche bloß die Konvenienz des Dichters und keineswegs die eigene Natur zusammenhalte (vgl. Koberstein, Grundriß, V [5], S. 388—389).

---

25) Der Vergleich ist zweifach bitter. Wie die Grillen leise (darum vergleicht Homer das Sprechen der Troischen Greise mit ihrem Getön, Ilias III, 151) und nur kurze Zeit (in den heißesten Tagen des Sommers) singen, so wird das Geschwätz solcher Kritiker, wie Klotz und seine Anhänger sind, auf das nur wenige hören, bald zu Ende sein. Lessing hatte recht: Klotz starb nach einem wüsten Leben und von Lessing wissenschaftlich in den „Antiquarischen Briefen“ vernichtet schon 1771, 34 Jahre alt. Riedel, falls er der Stl. ist, wurde in Wien bald nach seiner Berufung i. J. 1772 seiner Ämter entsetzt und verkam, nachdem er sein Leben durch Glucks und Kaunitz' Almosen gefristet hatte, im Wahnsinne; er starb 1785 im 43. Lebensjahre. Über Klotz und die Klotzianer ist zu vergleichen: Danzel-Guhrauer [2], bes. II, S. 210ff. u. 230ff., Erich Schmidt, Lessing, II, 1, S. 132ff.

Hundert und erstes, zweites, drittes und viertes Stück.

Den 19. April 1768.

Hundert und erstes bis viertes? — Ich hatte mir vorgenommen[1]), den Jahrgang dieser Blätter nur aus hundert Stücken bestehen zu lassen. Zweiundfunfzig Wochen und die Woche zwei Stück, geben zwar allerdings hundert und viere. Aber warum sollte unter allen Tagewerkern[2]) dem einzigen wöchentlichen[3]) Schriftsteller kein Feiertag zu statten kommen? Und in dem ganzen Jahre nur viere: ist ja so wenig!

---

1) Von dieser Stelle an bis zu den Worten unten S. 515 „nach seiner Narrheit, damit du ihm nicht gleich werdest“ hat Stl. (Klotz, Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, IV, S. 153—171) die Hauptgedanken und Hauptpointen in einem fingierten Gespräche zu widerlegen gesucht: „Lessing und Stl. Ein Gespräch, wie man sie nicht alle Tage hört“, hämisch und sachlich nichtssagend wie die ganze Kritik des Stl. (Klotz, Bibliothek III, S. 41—60 des ersten Teiles, IV, S. 151—172 und 485—512 des zweiten Teiles), ja bisweilen bis zur Frivolität gemein, wie z. B. III, S. 45, wo die ganze Dramaturgie eine Rhapsodie Lessingscher Grillen heißt, welcher so gern spotte (S. 49), oder IV, S. 156, wo (mit lucri odor) auf gewinnsüchtige Absichten Lessings bezüglich des Hamburger Unternehmens angespielt wird, oder S. 165, wo gesagt wird, Lessing pflege in Sachsen den Preußen und in Preußen den Sachsen zu machen, er dupiere das Publikum gern, oder S. 168, wo Lessing ein Zwerg auf den Schultern des Riesen Corneille genannt wird, oder S. 169, wo wegen der „Tonne“ mit dreister Stirn behauptet wird, die ganze Dramaturgie sei demnach ein Spaß, und Lessing sei es nicht um die Wahrheit zu thun, sondern um mit den Kunstrichtern „Händel zu machen“, die er auf Schimpfwörter herausfordere, Voltaire habe ihm ja schon mit der Umformung seines Namens Lessing in Le singe (der Affe) gedient, endlich S. 171, wo die Erwähnung des Gerüchtes wegen des Lobes der Schauspielerinnen damit gerechtfertigt wird, weil es — Gerücht gewesen sei. Ja, S. 489 wird die ganze Kritik Lessings mit „Ohrfeigengeben“ verglichen.

2) Im heutigen Sprachgebrauche: Tagelöhner. Lessing gebraucht die volle Form Tagewerker (entsprechend dem mittelhochdeutschen tagewerker), sonst Tagwerker, d. h. einer, der tagwerkt, um Tagelohn arbeitet, von Luther bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts gebräuchlich, dann veraltet.

3) Bitter rechnet er zu den Tagelöhnern den „wöchentlichen Schriftsteller“, d. h. einen solchen, der jede Woche etwas fertig bringen muß, mit Hinblick auf die ursprünglich geplante Art der Herausgabe der Dramaturgie, von welcher jede Woche zwei Stücke erscheinen sollten.

Doch Dodsley[4]) und Compagnie haben dem Publiko in meinem Namen ausdrücklich hundert und vier Stück versprochen. Ich werde die guten Leute schon nicht zu Lügnern machen müssen.

Die Frage ist nur: wie fange ich es am besten an? — Der Zeug[5]) ist schon verschnitten: ich werde einflicken oder recken müssen. — Aber das klingt so stümpermäßig. Mir fällt ein — was mir gleich hätte einfallen sollen: die Gewohnheit der Schauspieler, auf ihre Hauptvorstellung ein kleines Nachspiel[6]) folgen zu lassen. Das Nachspiel kann handeln, wovon es will, und braucht mit dem vorhergehenden nicht in der geringsten Verbindung zu stehen. — So ein Nachspiel dann mag die Blätter nun füllen, die ich mir ganz ersparen wollte.

Erst ein Wort von mir selbst! Denn warum sollte nicht auch ein Nachspiel einen Prolog haben dürfen, der sich mit einem Poeta, cum primum animum ad scribendum appulit[7]) anfienge?

Als vor Jahr und Tag einige gute Leute hier den Einfall bekamen, einen Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche Theater sich etwas mehr thun lasse, als unter der Verwaltung eines sogenannten Prinzipals[8]) geschehen könne, so weiß ich nicht, wie man auf mich dabei fiel und sich träumen ließ, daß ich bei diesem Unternehmen wohl nützlich sein könnte? — Ich stand eben am Markte und war müßig; niemand wollte mich dingen[9]);

---

4) Es ist nicht die hochachtbare Firma Dodsley zu verstehen, welche seit 1735 in London bestand und sich große Verdienste um die Hebung und Förderung der englischen Litteratur erwarb, sondern der schamlose Nachdrucker, s. „Einleitung“ S. 23, Anm. 1.

5) Schon in althochdeutscher (in der Zusammensetzung kiziuch) und mittelhochdeutscher Zeit findet sich neben dem Neutrum das Maskulinum „der Zeug“, das jetzt veraltet ist.

6) Die Nachspiele waren damals nicht weniger als die Zwischenspiele (letztere besonders aus dem Italienischen) beliebt, um bei kürzeren Stücken den Abend auszufüllen: meist leichte und unbedeutende Ware. In der Dramaturgie nennt Lessing seinen „Schatz“ (St. 9) ausdrücklich so; sonst sind wohl auch alle die kleinen einaktigen Lustspiele darunter zu verstehen (so von Wiederholungen abgesehen St. 5, 10, 14, 17, 20, 22, 28, 29, 70—73), auch Singspiele (St. 13) und Schäferspiele (St. 14).

7) „als den Dichter es zum Schreiben drängte“; Anfangsworte des Prologs zu Terenz' „Andria“.

8) S. Einleitung S. 3 ff., Ankündigung Anm. 7.

9) Vgl. Evangelium Matthäi Kap. 20, V. 6 und 7.

ohne Zweifel, weil mich niemand zu brauchen wußte, bis gerade auf diese Freunde! — Noch sind mir in meinem Leben alle Beschäftigungen sehr gleichgiltig gewesen; ich habe mich nie zu einer gedrungen[10]) oder nur erboten, aber auch die geringfügigste nicht von der Hand gewiesen, zu der ich mich aus einer Art von Prädilektion[11]) erlesen zu sein glauben konnte.

Ob ich zur Aufnahme des hiesigen Theaters konkurrieren wolle? darauf war also leicht geantwortet. Alle Bedenklichkeiten waren nur die, ob ich es könne? und wie ich es am besten könne?

Ich bin weder Schauspieler[12]) noch Dichter[13]).

10) Der reflexive Gebrauch des Verbums „dringen“ im eigentlichen und auch, wie hier, im übertragenen Sinne, findet sich von Luther bis Schiller und Goethe, in Poesie wie in Prosa, ist aber jetzt veraltet; wir gebrauchen dafür das faktitive Verbum desselben Stammes: „sich drängen“.

11) S. St. 48, Anm. 7.

12) Anspielung auf die schon St. 96, Anm. 20 erwähnte hämische Bemerkung des Recensenten (Stl.) der Dramaturgie in Klotz' Bibliothek Bd. III, S. 42: „wünschte ich doch fast lieber, man hätte Lessingen nicht die Kritik, sondern die Direktion der Hamburger Bühne übertragen.“ Sind somit Lessings obige Worte auch der Abwehr geflissentlichen Hohnes entsprungen, so sind sie doch, wie auch die folgenden, mit denen er sogar den Dichterlorbeer zurückweist, auf ein richtiges Mittelmaß herabzusetzen. Denn Lessing war allerdings kein ausübender Künstler, aber er hatte seit langer Zeit die Schauspielkunst mit Eifer und Einsicht studiert und machte vollgehaltige und fördernde Bemerkungen über deren Theorie in der Dramaturgie genug (s. u. a. Einleitung § 14, S. 49 f.). — Aufnahme bedeutet hier wie S. 58 „Verbesserung“.

13) Haben wir es hier mit einem jener Paradoxen zu thun, die bei Lessing nicht selten sind, mit Worten, wie z. B. jenen, durch welche er, der im eminenten Sinne Gelehrte, selbst die Priesterbinde der Wissenschaft zurückweist: „ich bin nicht gelehrt — ich möchte nicht gelehrt sein, und wenn ich es im Traum werden könnte“ (L.-M. XI, 2, S. 402)? Schwerlich liegt hier ein Bekenntnis großartig-stolzer Bescheidenheit vor, noch weniger das Bestreben, durch eigene Herabsetzung das Lob anderer herauszufordern. Wir meinen vielmehr, Lessing offenbart hier in wahrhaft bewundernswerter Selbsterkenntnis seine innersten Herzensgedanken und schildert sein eigenstes Wesen. Wer die Stelle freilich nicht verstehen will, wird sie gegen ihn anwenden, und Lessings Gegner habe dies von jenem Stl. an (vgl. vorige Anmerkung und Klotz' Bibliothek IV, S. 156 ff.) bis auf die neuesten Schmähschriften gegen den großen Mann, namentlich eines Paul Albrecht (s. u. a. Erich Schmidt, Lessing II, 2, S. 784 und 785), reichlich gethan. Daß Lessing sich mit diesen Worten scheinbar bitteres Unrecht zufügt, ist von berufener Hand längst erwiesen. Veranlaßt war er allerdings zu dieser Äußerung sowohl durch die Mißstimmung über das verunglückte Unternehmen als auch wegen der Ver-

Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet[14]), ist ein Maler. Die

eitelung mancher Hoffnungen, die er an jenes geknüpft hatte, veranlaßt ferner durch die Abneigung gegen eine Menge junger Dichter und Dichterlinge, welche damals eben auftauchten und sich im Vollbesitze poetischen Genies träumten; finden sie doch bald darauf eine ebenso derbe als gerechte Abfertigung (s. u. A. 39). Aber alles dies erklärt nur, warum Lessing so sprach, beweist aber nicht, daß er recht hat. Und er hat dies in seinem Sinne gewiß. In der Dramaturgie hatte er auf Shakespeare als das Muster dichterischer Vollkommenheit hingewiesen. Somit lebte in Lessing ein Dichterideal, welchem Shakespeare so ziemlich nahe gekommen war, das er aber selbst nie erreicht hat. War doch Shakespeare der Dichter, welcher, ohne die Regeln zu kennen, sich ihrer gleichwohl mit dem Seherblicke des Genies bewußt wurde, und den sein Genius ebenso natürlich dichten hieß, wie er natürlich atmete. Lessing aber hatte bisher alle seine Werke nur auf dem Wege ernster und mühsamer Arbeit geliefert („alle Tage sieben Zeilen!" sagt er selbst im Hinblick auf seine erste Arbeit an Emilia Galotti, s. L.-M. Bd. XII, S. 128), und er dachte wohl damals schon mit Recht, daß es ihm nie anders ergehen werde. Seiner Poesie Grundzug war eben die Wahrheit, zu der „die Schönheit nur als gefällige Freundin" hinzutrat, „die ein reifer Geschmack, frei von aller Einseitigkeit gewählt" hatte. Somit war Lessing freilich nicht ein Dichter wie Shakespeare, nicht ein solcher Dichter, dessen Auge „in holdem Wahnsinn", wie ihn die Musen verleihen (Plato, Phädrus p. 245 A), „kaum auf der Erde weilt, und dessen Ohr den Einklang der Natur vernimmt", dem des „Gesanges Wellen" hervorströmen „aus nie entdeckten Quellen" und da sind „wie der Sturmwind, der in den Lüften saust." Aber ein großer Dichter war er dennoch bereits damals schon, der, wenn er auch nicht ganz und allein von dionysischer Begeisterung getrieben wurde, doch dem Ideale einer klaren, vollkommenen, Herz und Geist gesund erhaltenden und gesund machenden Poesie nachstrebte, von dem endlich das goldene Wort Schillers (Brief an Goethe vom 27. März 1801) voll gilt: „Das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler." Mit Recht lebt deshalb Lessing im Herzen des deutschen Volkes als Dichter fort, so daß Goethe später unter allgemeiner Zustimmung (Unterredungen mit Eckermann, III, S. 229) erklären konnte: „Lessing wollte den Titel eines Genies ablehnen, aber seine dauernden Wirkungen zeugen gegen ihn." Darum prangen ebenso schön als wahr auf dem Denkmale Lessings, das Rietschels Meisterhand für Braunschweig schuf, die goldenen Lettern: „Dem großen Denker und Dichter das deutsche Vaterland."

14) verquisten, d. i. unnütz verthun, verderben, ein uraltes Wort (gotisch fraqistjan, althochdeutsch fraquistjan, mittelhochdeutsch verquesten), jedoch nicht mehr im Neuhochdeutschen vorhanden; Lessing entlehnte es aus dem Niederdeutschen.

ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie[15]) hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt, ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauf pressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen[16]), an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken, und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann[17]).

Doch freilich, wie die Krücke den Lahmen wohl hilft[18]), sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann, so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hilfe etwas zustande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde, so kostet es mich soviel Zeit, ich muß von andern Geschäften so frei, von

15) S. St. 96, Anm. 19. Über das Genie sprach sich auch Schiller in seiner akademischen Antrittsrede: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ aus (hist.-krit. Ausgabe von Goedeke, T. IX, hrsg. von Müldener, S. 82).

16) Schon Stl. sagt a. d. a. St. S. 158: „Das verstehen Sie besser als jemand.“ Aber weit übertroffen hat diesen Verkleinerer Lessings in der neuesten Zeit Albrecht, welcher „Lessings sämtliche Dichtungen als zusammengeklaubte Mosaiken ohne jede autokephale Schöpferkraft“ erweisen will; vgl. Erich Schmidt, Lessing II, 2, S. 785, und Cosack, Materialien², S. 423 f. u. oben i. Anm. 13.

17) Entlehnung aus Youngs (vgl. St. 96, Anm. 19) Briefe On Original Composition, wo es heißt: „Regeln sind Krücken, Hilfe für den Kranken, Hemmung für den Gesunden (vgl. Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, IV,⁵, S. 467). Übrigens gebrauchte Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung (s. hist.-krit. Ausgabe v. Goedeke, Bd. X, hrsg. v. Reinhold Köhler, S. 437) dasselbe Bild: „Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit ....., geht es [das Genie] ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmackes.“

18) helfen wird nach einem persönlichen Subjekte selten mit dem Accusativ verbunden (s. Grimm, D. Wörterb. s. v. helfen, I, 6).

unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können, daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann, als ich.

Was Goldoni für das italienische Theater that, der es in einem Jahre mit dreizehn neuen Stücken bereicherte[19], das muß ich für das deutsche zu thun folglich bleiben lassen. Ja, das würde ich bleiben lassen, wenn ich es auch könnte. Ich bin mißtrauischer gegen alle erste Gedanken, als De la Casa[20]) und der alte Shandy nur immer gewesen sind. Denn wenn ich sie auch schon nicht für Eingebungen des bösen Feindes, weder des eigentlichen noch des allegorischen, halte*), so denke ich doch

*) Life and Opinions of Tristram Shandy vol. V [Chap. XVI, Originalausgabe] p. 74: „Della Casa meinte nämlich, wenn ein Christ ein Buch verfasse (nicht zu seiner Belustigung, sondern) bona fide in der Absicht und mit dem Vorsatze, es drucken zu lassen und herauszugeben, dann seien seine ersten Gedanken immer Versuchungen des Bösen. — Mein Vater fand an dieser Theorie della Casas außerordentlichen Gefallen, und hätte sie nicht seinem Glauben Gewalt angethan, so würde er gewiß zehn Morgen des besten Shandyschen Ackerlandes hingegeben haben, wenn er der Erfinder derselben gewesen wäre. — Da er die Ehre dieser Lehre ihrem Wortsinne nach nicht in Anspruch nehmen konnte, so begnügte er sich mit der allegorischen Bedeutung. — Anerzogenes Vorurteil, so pflegte er zu sagen, ist der Böse."
[Übers. v. d. H.]

19) S. St. 12, A. 10. Während der Theatersaison 1750 brachte Goldoni sogar 16 neue Stücke auf die Bühne.

20) **Giovanni della Casa** war ein hoher italienischer Geistlicher (1503—1556), der aber einen sehr anstößigen Lebenswandel führte; auch seine Gedichte, welche die Italiener zwar schätzten, die aber nichts als schwächliche Nachahmungen Petrarkas sind, haben zum Teil einen unsittlichen Inhalt. In seinem berühmtesten Werke Galateo, Trattato de' Costumi, einer Art von Komplimentierbuch (1597 ins Deutsche übersetzt), das nicht groß ist, läßt er einen treuherzigen Alten einen jungen Mann in der Kunst des Lebens unterrichten. — Tristram Shandy ist der Hauptheld in einem berühmten Romane des **Lawrence Sterne** (aus Clonmell in Irland, 1713—1768), „Leben und Meinungen Tristram Shandys, 1756—66 in 9 Teilen erschienen. Dieser Roman, das planlose Produkt einer regellosen Phantasie, zeichnet sich durch eine reiche Fülle höchst komischer Charaktere und eine unerschöpfliche Laune aus, die sich darin gefällt, an den dünnen Faden der Erzählung die köstlichsten Perlen von Gefühl und Phantasie zu reihen. Unter die zahlreichen Entlehnungen aus älteren Quellen, die

immer, daß die ersten Gedanken die ersten sind, und daß das beste auch nicht einmal in allen Suppen oben auf zu schwimmen pflegt[21]). Meine erste Gedanken sind gewiß kein Haar besser als jedermanns erste Gedanken, und mit jedermanns Gedanken bleibt man am klügsten zu Hause[22]).

— Endlich fiel man darauf, selbst das, was mich zu einem so langsamen oder, wie es meinen rüstigern Freunden[23]) scheint, so faulen Arbeiter macht, selbst das an mir nutzen zu wollen, die Kritik. Und so entsprang die Idee zu diesem Blatte.

Sie gefiel mir, diese Idee. Sie erinnerte mich an die Didaskalien[24]) der Griechen, d. i. an die kurzen Nachrichten,

---

mit Unrecht von den Engländern diesem Romane zum Vorwurfe gemacht werden, gehört auch die Notiz, auf welche sich Lessing oben bezieht. Der junge Tristram erzählt nämlich a. a. O., sein Vater sei auf den Gedanken gekommen, eine Erziehungslehre für ihn zu schreiben; doch rücke er mit dieser sehr langsam vorwärts, wie Johann de la Casa, Erzbischof von Benevent, fast 40 Jahre an seinem kleinen Werke Galateo gearbeitet habe. Nun folgt die Stelle, welche Lessing in der Anmerkung auszugsweise giebt.

21) Über das Bild vgl. St. 87/88, A. 1.

22) Ähnlich äußert sich Lessing in einem Briefe vom 6. Juli 1769 an seinen Bruder Karl: „man muß nie schreiben, was einem zuerst in den Kopf kommt."

23) Lessing bezieht sich hier auf eine Äußerung, die sein Freund Christian Felix Weiße in der Vorrede zu seinen Trauerspielen gethan hatte. Indem derselbe dort die Ursachen erörterte, warum es so wenig Trauerspiele gäbe, meinte er, es fehle den Deutschen nicht an tragischem Genie, aber einige Dichter seien „in der Morgenröte ihres Witzes verblüht, andere lassen, wir wissen nicht, aus was für unglücklichen Ursachen, die Jahre des Genies vorüberfliehen." Mit den letzten Worten war natürlich Lessing gemeint, der bereits im 81. Litteraturbriefe darauf geantwortet hatte, daß man nicht zu früh anfangen solle, jedenfalls nicht eher, als bis man die Natur und die Alten genugsam studiert habe.

24) Das Wort Didaskalie hat in seiner Bedeutung mehrfache Wandlungen durchgemacht. Zuerst bezeichnet es die Thätigkeit, welche die griechischen dramatischen Dichter auf Einübung des Chores und der Schauspieler verwendeten. Da nun in Athen an den Festen des Weingottes Dionysos tragische wie komische Dichter um den Siegespreis kämpften, so stellte man im Theater Tafeln auf, auf welchen die Dichter und ihre Stücke verzeichnet waren, und welche die Namen des Siegers, des (1.) Archonten, in dessen Jahre die Aufführung stattgefunden hatte, ferner desjenigen, welcher die Kosten zur Ausstattung des Chores hergegeben hatte, des Choregen, endlich die hauptsächlichsten Schauspieler angaben; auch diese Tafeln nannte man Didaskalien. Daneben durfte der siegende Choreg einen Dreifuß zum Andenken an den gewonnenen Sieg dem Dionysos als Weihgeschenk in einer der Hauptstraßen Athens

dergleichen selbst Aristoteles von den Stücken der griechischen Bühne zu schreiben der Mühe wert gehalten. Sie erinnerte mich, vor langer Zeit einmal über den grundgelehrten Casaubonus [25]) bei mir gelacht zu haben, der sich, aus wahrer Hochachtung für das Solide in den Wissenschaften, einbildete, daß es dem Aristoteles vornehmlich um die Berichtigung der Chronologie [26]) bei seinen Didaskalien zu thun gewesen*). — Wahrhaftig, es wäre auch eine ewige Schande für den Aristoteles, wenn er sich mehr um den poetischen Wert der Stücke, mehr um ihren Einfluß

*) Animadv. in Athenaeum Libr. VI, cap. 7: „Das Wort Didaskalia bezeichnet gemeiniglich eine Schrift, in welcher auseinandergesetzt wird, wo, wann, wie und mit welchem Erfolge ein Stück gegeben worden ist. Wie sehr die Kritiker durch ihre Sorgfalt bei diesen Aufzeichnungen den alten Chronologen zu Hilfe kamen, das werden allein diejenigen zu schätzen wissen, denen bekannt ist, wie schwach und dürftig die Hilfsmittel derer sind, welche zuerst sich veranlaßt fühlten, die flüchtige Zeit planmäßig festzustellen. Dies hatte ohne Zweifel Aristoteles im Auge, als er seine Didaskalien verfaßte." [Übers. v. d. H.]

---

aufstellen, welche davon den Namen „Tripodes" erhielt; auch auf diesen Dreifüßen befanden sich Inschriften, welche den Namen des Choregen und der Phyle, welcher er entstammte, den Archon, das Fest und den Dichter nannten. Von allen diesen Inschriften nahm man später Abschriften und legte Sammlungen an, denen man wohl auch noch erklärende und ergänzende Zusätze beifügte. Die erste bedeutende Schrift dieser Art soll Aristoteles verfaßt haben; ihm folgten seine Schüler, vornehmlich Dikäarch und die späteren Grammatiker, besonders der berühmte Alexandrinische Philolog Aristophanes von Byzanz (s. St. 87/88, A. 8). Überreste solcher Aufzeichnungen haben sich erhalten und stehen noch heute als Einleitung vor den einzelnen griechischen Dramen. Auch bei den Römern gab es derartige Verzeichnisse, und bereits der Tragiker L. Attius (aus Rom, lebte um 170—104 v. Chr.) soll ein solches angefertigt haben.

25) **Isaak Casaubonus** (aus Genf 1559—1615), einer der größten französischen Gelehrten, hat sich großes Verdienst um zahlreiche antike Schriftsteller, namentlich griechische, erworben, die er in vorzüglicher Weise herausgab. Seine oben citierten: Animadversionum in Deipnosophistas libr. XV erschienen 1600 zu Lyon als besonderes Werk, nachdem der Text des Athenäus mit einer lateinischen Übersetzung (von Jac. Dalechamp) bereits drei Jahre vorher von ihm herausgegeben worden war.

26) Oft waren die Nachrichten darüber, wann ein Drama zum erstenmal aufgeführt war, sehr schwankend, und damit die Bestimmung, wann es gedichtet war, schwierig, da die Erwähnungen späterer Aufführungen verwirrend wirkten. Um die Hebung dieser Schwierigkeiten hat sich Aristoteles durch seine kunstkritischen Studien ebenfalls große Verdienste erworben, ohne daß dies für ihn Selbstzweck war.

auf die Sitten, mehr um die Bildung des Geschmacks darin bekümmert hätte, als um die Olympiade, als um das Jahr der Olympiade, als um die Namen der Archonten, unter welchen sie zuerst aufgeführt worden!

Ich war schon willens, das Blatt selbst Hamburgische Didaskalien zu nennen. Aber der Titel klang mir allzu fremd, und nun ist es mir sehr lieb, daß ich ihm diesen vorgezogen habe. Was ich in eine Dramaturgie bringen oder nicht bringen wollte, das stand bei mir; wenigstens hatte mir Lione Allacci[27]) desfalls nichts vorzuschreiben. Aber wie eine Didaskalie aussehen müsse, glauben die Gelehrten zu wissen, wenn es auch nur aus den noch vorhandenen Didaskalien des Terenz[28]) wäre, die eben dieser Casaubonus breviter et eleganter scriptas[29]) nennt. Ich hatte weder Lust, meine Didaskalien so kurz, noch so elegant zu schreiben, und unsere jetztlebende Casauboni würden die Köpfe trefflich geschüttelt haben, wenn sie gefunden hätten, wie selten ich irgend eines chronologischen Umstandes gedenke, der künftig einmal, wenn Millionen anderer Bücher verloren gegangen wären, auf irgend ein historisches Faktum einiges Licht werfen könnte. In welchem Jahre Ludewigs des Vierzehnten oder Ludewigs des Funfzehnten[30]), ob zu Paris oder zu Ver-

27) **Lione Allacci** (oder Leo Allatius) war 1586 auf der Insel Chios geboren. Unterrichtet in dem griech. Kollegium zu Rom, widmete er sich zuerst der Heilkunde, bald darauf aber den humanistischen Wissenschaften. Im Jahre 1623 führte er die dem Papste Gregor XV. von Maximalian von Bayern geschenkte herrliche Heidelberger Bibliothek nach Rom (als Teil der Vatikanischen Bibliothek noch heute Palatina genannt); später war er päpstlicher Bibliothekar und starb 1669. Wie seine übrigen Schriften, so ist auch seine Dramaturgie (Dramaturgia osia catalogo di tutti li Drammi ...... con le varie edizioni, Rom 1666, mit Fortsetzung Venedig 1755) nicht viel mehr als eine brauchbare Materialiensammlung, die nichts bietet, als ein geordnetes Verzeichnis aller bis auf seine Zeit erschienenen Stücke. Lessing will also sagen, er habe zwar keine Dramaturgie nach Art der Allaccischen geschrieben, aber da er ebenso gut wie der italienische Gelehrte sich Form und Titel seines Buches wählen könne, so kümmere es ihn wenig, wenn er von jenem abweiche.

28) Vgl. oben Anm. 24. Die Didaskalien des Terenz gehen auf eine unbekannte vollständigere Sammlung zurück, die „aus Bühnenexemplaren der betreffenden Stücke von oder nach Grammatikern des 7. Jahrhunderts der Stadt zusammengestellt sein mochte."

29) „kurz und mit Geschmack verfaßt."

30) Absichtliche (und der Ableitung des Namens entsprechende) Zerdehnung, um das Altertümliche und Gespreizte des Ausdrucks nach-

failles, ob in Gegenwart der Prinzen vom Geblüte oder nicht der Prinzen vom Geblüte dieses oder jenes französische Meisterstück zuerst aufgeführt worden, das würden sie bei mir gesucht und zu ihrem großen Erstaunen nicht gefunden haben.

Was sonst diese Blätter werden sollten, darüber habe ich mich in der Ankündigung erklärt; was sie wirklich geworden, das werden meine Leser wissen. Nicht völlig das, wozu ich sie zu machen versprach, etwas anderes; aber doch, denke ich, nichts Schlechteres.

„Sie sollten jeden Schritt begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters als des Schauspielers hier thun würde[31]."

Die letztere Hälfte bin ich sehr bald überdrüssig geworden. Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr, sie ist verloren, sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug; aber spezielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präzision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei[32]. Daher kömmt es, daß alles Raisonnement über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheint, daß es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidigt findet. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben, ja öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Überhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler in Ansehung der Kritik in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt. — So viel zu meiner und selbst zu deren Entschuldigung, ohne die ich mich nicht zu entschuldigen hätte.

Aber die erstere Hälfte meines Versprechens? Bei dieser ist freilich das Hier zur Zeit noch nicht sehr in Betrachtung ge-

---

zuahmen, welcher Pedanten eigen zu sein pflegt. Dichter zerdehnen viel unbekümmerter, oft schon des Metrums halber; so auch „Ludewig" bei Schiller: „Graf Eberhard der Greiner", V. 7.

31) S. Ankündigung, S. 59.

32) Vgl. was oben S. 346 f. u. S. 351 f. steht und von uns St. 71, Anm. 8 auseinandergesetzt ist.

kommen, — und wie hätte es auch können? Die Schranken sind noch kaum geöffnet, und man wollte die Wettläufer lieber schon bei dem Ziele sehen; bei einem Ziele, das ihnen alle Augenblicke immer weiter und weiter hinausgesteckt wird? Wenn das Publikum[33]) fragt: was ist denn nun geschehen? und mit einem höhnischen nichts sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts, ja noch etwas Schlimmeres als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. — Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter[34]). Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die

---

33) Da Lessing vom Publikum nicht Liebe, sondern nur Aufmerksamkeit und Gerechtigkeit (s. d. Ankündigung S. 58 f.) erwartet hatte, konnte er, da er sich auch hierin getäuscht sah, mit Recht so bittere Worte schreiben. Anders ergieng es Schiller. In der (unterdrückten) „Vorrede zu den Räubern" (hist.-krit. Ausgabe von Goedeke, Teil II, herausg. v. Vollmer, S. 6 f.) erwartet auch er vom Theaterpublikum weder viel Urteil, noch viele Liebe, und in dem berühmten Briefe an „Körner, Huber und ihre Bräute" vom 7. Dezember 1784 sprach er das bittere Wort: „Das deutsche Publikum zwingt seine Schriftsteller, nicht nach dem Zuge des Genius, sondern nach Spekulationen des Handels zu wählen"; darum hatte er nicht lange vorher (11. Novemb. 1784) bei der Ankündigung der Rheinischen Thalia (hist.-krit. Ausgabe von Goedeke, Teil III, herausg. von Vollmer, S. 530) das Publikum sein Studium und seinen Souverän genannt. Später jedoch war er mit ihm zufriedener als Lessing, denn im Prologe zum „Wallenstein" V. 28 ff. bezeichnet er das Weimarer Publikum als einen auserlesenen Kreis

„Der, rührbar jedem Zauberschlag der Kunst,
Mit leisbeweglichem Gefühl den Geist
In seiner flüchtigsten Erscheinung heischt."

34) Dieser Charakter als Nation, so glaubte der junge Schiller enthusiastisch, könne uns eine Nationalbühne geben (vgl. Was kann eine gute stehende Bühne eigentlich wirken? Hist.-krit. Ausgabe v. Goedeke, Teil III, herausg. von Vollmer, S. 522 f.; in d. ges. Werken u. d. Titel: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet): „Wenn in allen unseren Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsere Dichter unter sich einig werden, ... wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihre Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte — mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation."

geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles, was uns von jenseit dem Rheine[35]) kömmt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten, lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat. —

Doch dieser Locus communis[36]) ist so abgedroschen, und die nähere Anwendung desselben könnte leicht so bitter werden, daß ich lieber davon abbreche.

Ich war also genötigt, anstatt der Schritte, welche die Kunst des dramatischen Dichters hier wirklich könnte gethan haben, mich bei denen zu verweilen, die sie vorläufig thun müßte, um sodann mit eins ihre Bahn mit desto schnellern und größern zu durchlaufen. Es waren die Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade in das Auge zu bekommen.

Seines Fleißes darf sich jedermann rühmen; ich glaube, die dramatische Dichtkunst studiert zu haben, sie mehr studiert zu haben als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie so weit ausgeübt, als es nötig ist, um mitsprechen zu dürfen; denn ich weiß wohl, so wie der Maler sich von niemanden gern tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er bewerkstelligen muß, und kann von dem, was ich selbst nicht zu machen vermag, doch urteilen, ob es sich machen läßt. Ich verlange auch nur eine Stimme unter uns, wo so mancher sich eine anmaßt, der, wenn er nicht dem oder jenem Ausländer nachplaudern gelernt hätte, stummer sein würde als ein Fisch.

---

35) S. St. 1, Anm. 8.

36) Locus communis ist ein Gemeinplatz, ein alltäglicher, häufig angewandter Satz oder Ausspruch.

Aber man kann studieren und sich tief in den Irrtum hineinstudieren. Was mich also versichert, daß mir dergleichen nicht begegnet sei, daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahiert hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigene Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äußern könnte[37]. Indes stehe ich nicht an, zu bekennen, (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!) daß ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides[38]) nur immer sind. Ihre Grundsätze sind ebenso wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich und daher mehr der Chicane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen[39]).

Nach dieser Überzeugung nahm ich mir vor, einige der berühmtesten Muster der französischen Bühne ausführlich zu beurteilen. Denn diese Bühne soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein, und besonders hat man uns Deutsche bereden wollen, daß sie nur durch diese Regeln die Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen aller neuern Völker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch

---

37) Dies wollte er in einem Kommentare zu Aristoteles' Poetik thun; er hat jedoch bekanntlich diesen Plan nicht ausgeführt (S. u. a. Einleitung, S. 20).

38) **Euklides**, der Mathematiker, lebte um 300 v. Chr. in Alexandria, sein berühmtestes Werk sind die Elemente der reinen Mathematik (*Στοιχεῖα*) in 13 Büchern, ausgezeichnet durch methodischen Gang und lichtvolle Klarheit, sodaß es bis in die neuesten Zeiten als das Muster eines Lehrbuches angesehen wird.

39) Diese Worte spricht Lessing in absichtlichem Gegensatze zu Gerstenberg, der in seinem bereits früher erwähnten Aufsatze über Shakespeare (s. St. 96, Anm. 19) gelehrt hatte, daß nach der Definition, welche Aristoteles von der Tragödie und Komödie gab, allerdings Shakespeares Tragödien keine Tragödien und seine Komödien keine Komödien seien, allein die Poetik des Aristoteles sei ein „ziemlich obenhin oder wenigstens nach sehr prekären Prämissen überdachtes“ Werk. Darum „weg mit der Klassifikation der bloßen Namen“!

lange so fest geglaubt, daß bei unsern Dichtern, den Franzosen nachahmen, ebensoviel gewesen ist, als nach den Regeln der Alten arbeiten.

Indes konnte das Vorurteil nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses ward glücklicherweise durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer erweckt, und wir machten endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu erteilen vermocht[40]. — Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit, prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses, daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse; ja daß diese Regeln wohl gar schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche.

Und das hätte noch hingehen mögen! — Aber mit diesen Regeln fieng man an alle Regeln zu vermengen und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse[41]. Kurz, wir waren

40) Die gleichen Gedanken spricht Schiller in seinem Epigramm „Die drei Alter der Natur“ aus:

„Leben gab ihr die Fabel, die Schule hat sie entseelet,
Schaffendes Leben aufs neue giebt die Vernunft ihr zurück.“

Diese Natur deutet Hoffmeister (Schiller, III. Bd., S. 191) mit Recht auf die Poesie; die Fabel ist die naive hellenische Dichtkunst, die Schule der einseitige regelrechte französische Geschmack, die Vernunft die vollendete philosophische Bildung, das „freie thätige Genie der englisch-deutschen Poesie“.

41) Dieser bittere Ausfall galt wohl zunächst Gerstenbergs „Ugolino“. Zwar stimmt er nicht sehr mit dem Urteile überein, welches Lessing in dem Briefe an Gerstenberg vom 25. Febr. 1768 ausspricht, allein unbedingtes Lob jenes Stückes enthält doch auch dieses Schreiben nicht, in welchem man wohl manches auf Rechnung der Höflichkeit setzen darf. Interessant ist unsere Stelle jedenfalls insofern, als hier der erste Keim jener Abneigung vorliegt, die Lessing später gegen die ganze Genieperiode, besonders aber gegen Goethe, wenn auch nicht öffentlich, so doch im Vertrauen aussprach (vgl. über Goethe im allgemeinen den Brief an seinen Bruder Karl vom 11. November 1774, über Goethes „Götz“ Brief an ebendenselben vom 20. April 1774 und „Nachlaß“ L.-M. XI, 2, S. 403, über „Werther“ Brief an Eschenburg vom 26. Oktober 1774). Dieselbe Stimmung Lessings spiegelt sich auch wieder in einem Briefe Christ. Fel. Weißes an Chr. Garve vom 4. März 1775:

auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit mutwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle.

Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gärung des Geschmacks zu hemmen. Darauf losgearbeitet zu haben, darf ich mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegener sein lassen, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne zu bestreiten. Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Drama mehr verkannt als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste äußere Einrichtung des Drama bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche angenommen, und das Wesentliche durch allerlei Einschränkungen und Deutungen dafür so entkräftet, daß notwendig nichts anderes als Werke daraus entstehen konnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln kalkuliert hatte.

„Mit Goethes und seines Mitbruders Lenzens neuen Lustspielen war er [Lessing] äußerst unzufrieden. Ein bischen Witz und Laune, sagte er, gelte ihm ebensoviel als ein wenig Temperamentstugend, und der müsse ganz auf den Kopf gefallen sein, der, wenn er sich keiner Regel unterwerfen wolle, nicht eine Situation oder launige Scene machen könne; ein schöner, durchdachter Plan und die geschickte Herbeiführung der Situationen mit der gehörigen Entwickelung gut ausgebildeter Charaktere erfordere mehr Genie“ (vgl. Lessing v. Danzel-Guhrauer, Beilage S. 670). Als Wieland Lessing zur Mitarbeit am „Deutschen Merkur“ aufforderte, antwortete der letztere (am 8. Febr. 1775): „Was für Beiträge erwarten Sie von mir? Alles Genie haben jetzt gewisse Leute in Beschlag genommen, mit welchen ich mich nicht gern auf einem Wege möchte finden lassen.“ Und in demselben Jahre schrieb Weiße an Uz: „Lessing ist über Goethes und seiner Compagnie Haupt- u. Staatsaktionen sehr aufgebracht; er schwur, das deutsche Drama zu rächen.“ An Rammler aber schreibt Lessing am 12. November 1774: „Ein Meisterstück von Ihnen wird noch eben zurecht kommen, unser Theater von einem neuen Verderben zu retten.“ — Zuletzt wollte Lessing von den Schauspielen jener Zeit gar nichts hören, er lehnte jedes Gespräch über das Theater ab; konnte er es nicht, so schlief er wohl darüber ein und sagte, wenn man ihn endlich erweckte, jenes bekannt gewordene lakonisch-traurige Wort: „Sie genieren mich!“ — War aber vollends vom Genie die Rede, dann schlief er nicht, bediente sich auch keines kalten Witzwortes, sondern donnerte dazwischen. Der Widerwille gegen die „Genies“, den er schon in Hamburg ausgesprochen, trat immer schärfer bei aller Gelegenheit hervor“ (vgl. Franz Horn, Erinnerungen an Lessing, Gesellschafter 1827, 1. Juni).

Ich wage es, hier eine Äußerung zu thun, mag man sie doch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette?

Doch nein, ich wollte nicht gern, daß man diese Äußerung für Prahlerei nehmen könne. Man merke also wohl, was ich hinzusetze: Ich werde es zuverlässig besser machen, — und doch lange kein Corneille sein, — und doch lange noch kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde es zuverlässig besser machen, — und mir doch wenig darauf einbilden dürfen. Ich werde nichts gethan haben, als was jeder thun kann, — der so fest an den Aristoteles glaubt, wie ich.

Eine Tonne[42]) für unsere kritische Walfische! Ich freue mich im voraus, wie trefflich sie damit spielen werden. Sie ist einzig und allein für sie ausgeworfen; besonders für den kleinen Walfisch in dem Salzwasser zu Halle[43]! —

42) Dasselbe Bild gebrauchte Lessing in „Ernst und Falk", Gespräche für Freymäurer, 4. Gespräch (L.-M. X, S. 290). Kurz bevor er die Stelle in unserm Texte schrieb, hatte er ein anderes Bild in dem Briefe vom 18. Oktober 1768 an Ebert angewendet: „Wieder ein Knochen für die kritischen Hunde".

43) Im Bewußtsein, eine etwas parador scheinende Behauptung gewagt zu haben, die den Gegnern leicht eine Handhabe bieten könnte, ihn anzugreifen, kommt Lessing denselben zuvor. Er nennt sie „kritische Walfische", nicht unabsichtlich diejenigen Tiere im Bilde gebrauchend, deren Stumpfsinn und Geistesarmut Veranlassung gab zu der Erzählung, daß die Jäger, um die Aufmerksamkeit des Ungetüms von ihren Schiffen oder Böten abzulenken, demselben zum Spiele leere Tonnen zuwerfen, um sich so unbemerkt nähern und die todbringende Harpune in den gewaltigen Leib desselben schleudern zu können. Im allgemeinen haben wir unter den „kritischen Walfischen" diejenigen zu verstehen, welche aus Überzeugung oder Berechnung an den Gesetzen der Regelmäßigkeit der französischen Tragödie festhielten, also die Gottschedianer, im besondern aber alle die Gegner Lessings, welche ihm im Anhange des Professors Klotz in Halle (daher in witziger Anspielung auf die dort befindlichen Salinen: „Der kleine Walfisch in dem Salzwasser zu Halle") erstanden waren und sich gewaltig als unfehlbare Kritiker gebärdeten. Hatte doch Lessing selbst in der „Deutschen Bibliothek schöner Wissenschaften" von Klotz (Bd. III, S. 41—60, vgl. oben St. 96, A. 20) eine ebenso hämische als ungerechtfertigte, gewissenlose und kenntnisarme Beurteilung des I. Teiles der Dramaturgie erfahren müssen, und er erwartete eine gleiche Kritik des II. Teiles, die denn auch in der That nicht auf sich warten ließ; sie steht ebenda IV, S. 151—172 u. 485—512. Die Antwort auf die obigen Worte, welche der Recensent Stl. ein „Herderisch

Und mit diesem Übergang — sinnreicher muß er nicht sein, — mag denn der Ton des ernsthaftern Prologs in den Ton des Nachspiels verschmelzen, wozu ich diese letztern Blätter bestimmte. Wer hätte mich auch sonst erinnern können, daß es Zeit sei, dieses Nachspiel anfangen zu lassen, als eben der Hr. Stl.[44]), welcher in der deutschen Bibliothek des Hrn. Geheimerat Klotz[45]) den Inhalt desselben bereits angekündigt hat*)? —

Aber was bekömmt denn der schnackische Mann in dem bunten Jäckchen[46]), daß er so dienstfertig mit seiner Trommel ist? Ich erinnere mich nicht, daß ich ihm etwas dafür versprochen hätte. Er mag wohl bloß zu seinem Vergnügen trommeln, und der Himmel weiß, wo er alles her hat, was die liebe Jugend auf den Gassen, die ihm mit einem bewundernden Ah! nachfolgt, aus der ersten Hand von ihm zu erfahren bekömmt. Er muß einen Wahrsagergeist haben, trotz der Magd in der

*) Neuntes Stück, S. 60.

Blümchen" nennt, steht S. 169f., wo auf das Bild mit folgenden Worten geantwortet wird: „Wenn ich .... Sie den Leviathan oder Behemoth in der Elbe nennte".

44) S. St. 72, A. 18.

45) S. St. 96, A. 24. **Christian Adolph Klotz** (aus Bischoffswerda, 1738—1771), seit 1765 Professor zu Halle und 1767 von Friedrich dem Großen zum Geheimerat ernannt, ist für uns nur als Herausgeber der schon öfters genannten Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften (Halle 1767—1772) wichtig. Mit Lessing war er zuerst dadurch in Berührung gekommen, daß er ihn gebeten hatte, eine Recension des „Laokoon" schreiben zu dürfen. Obwohl dieselbe im allgemeinen lobend ausgefallen war, so hielt Lessing, der gemerkt hatte, wie der eitle und vorzeitig berühmt gewordene Mann das Maß seiner Begabung weit überschätzte und sich eine Stellung in der Litteratur anmaßte, die ihm nicht zukam, es für geraten, die Recension unbeantwortet zu lassen. Klotz fühlte sich hierdurch tief verletzt, und, wenig bedenklich in der Wahl seiner Mittel, wenn es galt, seinen Ehrgeiz oder seine Rachsucht zu befriedigen, eröffnete er eine Fehde gegen seinen größeren Gegner, indem er in seiner Bibliothek dessen dramaturgische Thätigkeit in Hamburg boshaft angreifen ließ. Wie dann Lessing den hingeworfenen Fehdehandschuh aufnahm, zeigen die obigen Worte und die „antiquarischen Briefe", durch die er das angemaßte Ansehen des eingebildeten Ignoranten vernichtete.

46) Tracht des Harlekin.

Apostelgeschichte[47]). Denn wer hätte es ihm sonst sagen können, daß der Verfasser der Dramaturgie auch mit der Verleger derselben ist[48])? Wer hätte ihm sonst die geheimen Ursachen entdecken können, warum ich der einen Schauspielerin eine sonore Stimme beigelegt und das Probestück einer andern so erhoben habe[49])? Ich war freilich damals in beide verliebt, aber ich hätte doch nimmermehr geglaubt, daß es eine lebendige Seele erraten sollte. Die Damen können es ihm auch unmöglich selbst gesagt haben, folglich hat es mit dem Wahrsagergeiste seine Richtigkeit[50]). Ja, weh uns armen Schriftstellern, wenn unsere hochgebietende Herren, die Journalisten und Zeitungsschreiber, mit solchen Kälbern pflügen wollen[51])! Wenn sie zu ihren Be-

---

47) Apostelgeschichte, Kap. 16, V. 16—18.

48) Während auf dem Titel der Originalausgabe der Dramaturgie steht: „Hamburg: — In Kommission bei J. H. Cramer in Bremen", heißt es in Klotz' Bibliothek Bd. III, S. 41: „Hamburgische Dramaturgie. Erster Teil, bei Lessing und Boden und bei Dodsley und Kompagnie: mit allergnädigsten Freiheiten". So leichtsinnig war der Recensent, und so leicht nahm er es mit dem Nachdrucke. Auf Lessings höhnische Bemerkung bezüglich des Wahrsagergeistes, da die Dramaturgie auf Kosten des Unternehmens herausgegeben wurde (vgl. Einleitung § 7, S. 23), antwortete jener (a. a. O. IV, S. 171): „Was sie in allen Gesellschaften in Leipzig gesagt hatten, das zu erfahren, gehörte weder Wahrsagergeist noch Spions." Lessing war allerdings auf der Ostermesse 1768 in Leipzig gewesen. Und auf die Frage: „Denn wer hätte es" u. s. w., antwortete Stl.: „Das sächsische Privilegium". Diese Bemerkung war aber ebenfalls ungerecht, da erst am Ende des 2. Bandes steht: „mit allergnädigsten (sic!) Chursächsischen Privilegio"; Stl. bei der Kritik des 1. Bandes der Dramaturgie hatte also keinen Grund anzunehmen, daß Lessing auch der Verleger der Dramaturgie sei.

49) Hinweis auf die Worte der Recension (III, S. 59): „Einige haben ihn der Parteilichkeit sowohl im Tadel z. E. S. 26, als im Lobe z. E. bei der sonoren Stimme der Madame Löwen, oder bei der Erhebung der Mademoiselle Felbrich beschuldigen wollen. Alles dies sammt den geheimen Ursachen, die davon angegeben werden, will ich ununtersucht lassen."

50) In der Recension des 2. Teiles (IV, S. 171) beruft sich Stl. auf das „Gerücht" als auf seine Quelle, und „deshalb habe er es auch für nichts Gewisses ausgegeben" (III, S. 59). Dann fügt er die lächerliche Entschuldigung hinzu: „Das Gerücht mag wahr oder falsch sein, ich mußte es anzeigen, um das übertriebene Lob dieser Schauspielerinnen nur einigermaßen begreiflich zu machen."

51) S. Buch der Richter, Kap. XIV, V. 18.

urteilungen, außer ihrer gewöhnlichen Gelehrsamkeit und Scharfsinnigkeit, sich auch noch solcher Stückchen aus der geheimsten Magie bedienen wollen: wer kann wider sie bestehen?

„Ich würde“, schreibt dieser Hr. Stl.[52]) aus Eingebung seines Kobolts, „auch den zweiten Band der Dramaturgie anzeigen können, wenn nicht die Abhandlung wider die Buchhändler[53]) dem Verfasser zuviel Arbeit machte, als daß er das Werk bald beschließen könnte.“

Man muß auch einen Kobolt nicht zum Lügner machen wollen, wenn er es gerade einmal nicht ist. Es ist nicht ganz ohne, was das böse Ding dem guten Stl. hier eingeblasen. Ich hatte allerdings so etwas vor. Ich wollte meinen Lesern erzählen, warum dieses Werk so oft unterbrochen worden; warum in zwei Jahren erst, und noch mit Mühe, soviel davon fertig geworden, als auf ein Jahr versprochen war. Ich wollte mich über den Nachdruck beschweren, durch den man den geradesten Weg eingeschlagen, es in seiner Geburt zu ersticken. Ich wollte über die nachteiligen Folgen des Nachdrucks überhaupt einige Betrachtungen anstellen. Ich wollte das einzige Mittel vorschlagen, ihm zu steuern. — Aber das wäre ja sonach keine Abhandlung wider die Buchhändler geworden? Sondern vielmehr für sie, wenigstens der rechtschaffenen Männer unter ihnen; und es giebt deren. Trauen Sie, mein Herr Stl., Ihrem Kobolte also nicht immer so ganz! Sie sehen es: was solch Geschmeiß des bösen Feindes von der Zukunft noch etwa weiß, das weiß es nur halb. —

---

52) a. a. O. St. 3, S. 60, wo jedoch hinter den Worten „wider die Buchhändler“ noch in Klammern steht: „(ich weiß nicht, ob Herr Nicolai darunter begriffen ist)“.

53) In Lessings Nachlaß (L.-M. XI, 2, S. 208—213) findet sich ein Fragment: „Leben und leben lassen. Ein Projekt für Schriftsteller und Buchhändler“. Hierin verteidigt Lessing den Selbstverlag als einziges Mittel gegen buchhändlerische Ausbeutung. Da aus inneren Gründen (vgl. Redlich, Ausgabe Lessings bei Hempel, Bd. XIX, S. 530, A. 1) das Fragment erst nach 1772 entstanden ist, so hat sicherlich Lessing in Leipzig damals seine Ansichten geäußert, und der Recensent, welcher oben von „allen Gesellschaften in Leipzig“ sprach (vgl. A. 48), schöpfte aus mündlichen Mitteilungen.

Doch nun genug dem Narren nach seiner Narrheit geantwortet, damit er sich nicht weise dünke. Denn eben dieser Mund sagt: antworte dem Narren nicht nach seiner Narrheit, damit du ihm nicht gleich werdest[54])! Das ist: antworte ihm nicht so nach seiner Narrheit, daß die Sache selbst darüber vergessen wird, als wodurch du ihm gleich werden würdest. Und so wende ich mich wieder an meinen ernsthaften Leser, den ich dieser Possen wegen ernstlich um Vergebung bitte. —

Es ist die lautere Wahrheit, daß der Nachdruck, durch den man diese Blätter gemeinnütziger machen wollen, die einzige Ursache ist, warum sich ihre Ausgabe bisher so verzögert hat, und warum sie nun gänzlich liegen bleiben. Ehe ich ein Wort mehr hierüber sage, erlaube man mir, den Verdacht des Eigennutzes von mir abzulehnen. Das Theater selbst hat die Unkosten dazu hergegeben, in Hoffnung, aus dem Verkaufe wenigstens einen ansehnlichen Teil derselben wieder zu erhalten. Ich verliere nichts dabei, daß diese Hoffnung fehl schlägt. Auch bin ich gar nicht ungehalten darüber, daß ich den zur Fortsetzung gesammelten Stoff[55]) nicht weiter an den Mann bringen kann. Ich ziehe meine Hand von diesem Pfluge ebenso gern wieder ab, als ich sie anlegte[56]). Klotz und Konsorten wünschen ohnedem, daß ich sie nie angelegt hätte[57]), und es wird sich leicht einer unter ihnen finden, der

---

54) Vgl. Sprüche Salomonis Kap. XXVI, V. 4—5.

55) Lessing trug sich wirklich lange Zeit, „als das Hamburger Leben schon rettungslos seinem Untergange entgegengieng, mit dem Gedanken, eine Fortsetzung der Dramaturgie zu liefern, sodaß 5—6 Bände des Werkes herausgekommen wären; so notierte er sich auch die Aufführungen in einem Verzeichnisse der Vorstellungen vom 1. Juli bis 4. Dezember 1767 und 13. Mai bis 25. November 1768 (vgl. Boxberger, Grotesche Ausgabe Lessings, Bd. VI, S. 13 ff., und Redlich, Bd. XIX der Hempelschen Lessingausgabe, S. 645—657).

56) Vgl. Evangelium Lucas, Kap. IX, V. 62.

57) Darauf antwortete Herr Stl. a. a. O. IV, S. 172: „Ich merke nur noch an . . . . ., daß es Lüge sei, wenn er vorgiebt, wir hätten gewünscht, daß er nie Hand angelegt hätte, wir, die wir es beklagen, daß er aus Eigensinn die Hand sobald abzieht.“ Allein zeigt nicht jede Seite jener hämischen Kritik, wie wenig aufrichtig es mit diesem Bedauern gemeint war? Im Gegensatze hierzu war die Recension, welche in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste“, Bd. X, 1770, S. 117—141 u. 211—244 stand, anerkennend und belehrend, namentlich bezüglich Lessings Theorie der Tragödie.

das Tageregister einer mißlungenen Unternehmung bis zu Ende führt und mir zeigt, was für einen periodischen Nutzen ich einem solchen periodischen Blatte hätte erteilen können und sollen [58]).

Denn ich will und kann es nicht bergen, daß diese letzten Bogen fast ein Jahr später niedergeschrieben worden, als ihr Datum besagt. Der süße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, ist schon wieder verschwunden; und soviel ich diesen Ort nun habe kennen lernen, dürfte er auch wohl gerade der sein, wo ein solcher Traum am spätesten in Erfüllung gehen wird.

Aber auch das kann mir sehr gleichgiltig sein! — Ich möchte überhaupt nicht gern das Ansehen haben, als ob ich es für ein großes Unglück hielte, daß Bemühungen vereitelt worden, an welchen ich Anteil genommen. Sie können von keiner besondern Wichtigkeit sein, eben weil ich Anteil daran genommen. Doch wie, wenn Bemühungen von weiterm Belange durch die nämlichen Undienste [59]) scheitern könnten, durch welche meine gescheitert sind? Die Welt verliert nichts, daß ich anstatt fünf und sechs Bände Dramaturgie nur zwei an das Licht bringen kann. Aber sie könnte verlieren, wenn einmal ein nützlicheres Werk eines bessern Schriftstellers ebenso ins Stecken geriete [60]); und es wohl gar Leute gäbe, die einen ausdrücklichen Plan darnach machten, daß auch das nützlichste, unter ähnlichen Umständen unternommene Werk verunglücken sollte und müßte.

In diesem Betracht stehe ich nicht an und halte es für meine Schuldigkeit, dem Publiko ein sonderbares Komplott zu denuncieren. Eben diese Dodsley und Compagnie, welche sich die Dramaturgie nachzudrucken erlaubt, lassen seit einiger Zeit

---

58) Anspielung auf die Worte der Recension a. a. O. III, S. 42: „Muß ein periodisches Blatt, wie die Dramaturgie ist, nicht auch einen periodischen Nutzen haben!!“

59) Undienst, mundartlich, ist ein schlechter Dienst, eine anderen nachteilige Handlung.

60) „Ins Stecken geraten“ ist mundartlich und nur wenig gebräuchlich (es wirkt wohl eben die Form des Verbums „stecken bleiben“ mit) für: „ins Stocken geraten“.

einen Aufsatz, gedruckt und geschrieben, bei den Buchhändlern umlaufen, welcher von Wort zu Wort so lautet:

Nachricht an die Herren Buchhändler.[61])

Wir haben uns mit Beihilfe verschiedener Herren Buchhändler entschlossen, künftig denenjenigen[62]), welche sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung mischen werden (wie es zum Exempel die neuaufgerichtete in Hamburg und anderer Orten vorgebliche Handlungen mehrere) das Selbstverlegen zn verwehren und ihnen ohne Ansehen nachzudrucken; auch ihre gesetzten Preise alle Zeit um die Hälfte zu verringern. Die diesem Vorhaben bereits beigetretene Herren Buchhändler, welche wohl eingesehen, daß eine solche unbefugte Störung für alle Buchhändler zum größten Nachteil gereichen müsse, haben sich entschlossen, zu Unterstützung dieses Vorhabens eine Kasse aufzurichten, und eine ansehnliche Summe Geld bereits eingelegt, mit Bitte, ihre Namen vorerst noch nicht zu nennen, dabei aber versprochen, selbige ferner zu unterstützen. Von den übrigen gutgesinnten Herren Buchhändlern erwarten wir demnach zur Vermehrung der Kasse desgleichen und ersuchen, auch unsern Verlag bestens zu rekommandieren. Was den Druck und die Schönheit des Papiers betrifft, so werden wir der ersten nichts nachgeben, übrigens aber uns bemühen, auf die unzählige Menge der Schleichhändler genau acht zu geben, damit nicht jeder in der Buchhandlung zu höcken und zu stören[63]) anfange. So viel versichern wir sowohl als die noch zutretende Herren Mitkollegen, daß wir keinem rechtmäßigen Buchhändler ein Blatt nachdrucken werden; aber dagegen werden wir sehr aufmerksam sein, sobald jemanden von unserer Gesellschaft ein Buch nachgedruckt wird, nicht allein dem Nachdrucker hinwieder allen Schaden zuzufügen, sondern auch nicht weniger denenjenigen Buchhändlern, welche ihren Nachdruck zu verkaufen sich

61) Palleske, Schiller, I, S. 510, schreibt von der Zeit 16 Jahre später, als der Buchhändler Schwan in Mannheim Schillers Erstlingswerke, trotzdem sie so ungeheures Aufsehen gemacht hatten, in Verlag zu nehmen sich scheute, da er wegen der zu erwartenden Nachdrucke Schaden zu erleiden fürchtete, die beherzigenswerten Worte: „Man vergesse nicht, daß 1784 das Eigentum des Schriftstellers so angenommenermaßen gute Prise für jeden Nachdrucker war, daß die Verbreitung der litterarischen Werke nächst ihrem Werte ebenso sehr diesem Elende der deutschen Zustände als dem Unternehmungsgeiste der Verleger zu verdanken war."

62) Bezeichnend für den Stil (des Herrn Schweickert(?), s. Einleitung S. 23, A. 1) ist, daß diese veraltete Form noch zweimal wiederkehrt; außerdem bemerken wir folgendes: Die beigetretene Herren Buchhändler, die noch hinzutretende Herren Mitcollegen; von alle Arten des Nachdrucks; von unsere [im Nachdruck selbst: unserer] Gesellschaft.

63) höcken, auch höken, öfters „höckern", bedeutet „Kleinhandel treiben", meist in verächtlichem Sinne; ebenso stören (vgl. das Kompositum „zerstören"), „auseinanderstreuen", „in Unordnung bringen".

unterfangen. Wir ersuchen demnach alle und jede Herren Buchhändler dienstfreundlichst, von alle Arten des Nachdrucks in einer Zeit von einem Jahre, nachdem wir die Namen der ganzen Buchhändlergesellschaft gedruckt angezeigt haben werden, sich los zu machen, oder zu erwarten, ihren besten Verlag für die Hälfte des Preises oder noch weit geringer verkaufen zu sehen. Denenjenigen Herren Buchhändlern von unserer Gesellschaft aber, welchen etwas nachgedruckt werden sollte, werden wir nach Proportion und Ertrag der Kasse eine ansehnliche Vergütung widerfahren zu lassen nicht ermangeln. Und so hoffen wir, daß sich auch die übrigen Unordnungen bei der Buchhandlung mit Beihilfe gutgesinnter Herren Buchhändler in kurzer Zeit legen werden.

Wenn die Umstände erlauben, so kommen wir alle Ostermessen selbst nach Leipzig, wo nicht, so werden wir doch desfalls Kommission geben. Wir empfehlen uns deren guten Gesinnungen und verbleiben deren getreuen Mitkollegen,

J. Dodsley und Compagnie.

Wenn dieser Aufsatz nichts enthielte als die Einladung zu einer genauern Verbindung der Buchhändler, um dem eingerissenen Nachdrucke unter sich zu steuern, so würde schwerlich ein Gelehrter ihm seinen Beifall versagen. Aber wie hat es vernünftigen und rechtschaffenen Leuten einkommen können, diesem Plane eine so strafbare Ausdehnung zu geben? Um ein paar armen Hausdieben das Handwerk zu legen, wollen sie selbst Straßenräuber werden? „Sie wollen dem nachdrucken, der ihnen nachdruckt.“ Das möchte sein, wenn es ihnen die Obrigkeit[64]) anders erlauben will, sich auf diese Art selbst zu

64) Auf Grund der Auseinandersetzung von J. Jolly „Die Lehre vom Nachdruck“ (Archiv für civilistische Praxis, XXXV, Beilageheft, 1852) seien hier folgende Bemerkungen hingesetzt (s. Danzel-Guhrauer, Lessing II, 1, S. 206 f.): Seit Luther bis herab zu Kant und der neuesten Gesetzgebung in Deutschland ist der Nachdruck von den erleuchtetsten Geistern unter Philosophen und Rechtsgelehrten aus Gesichtspunkten des Rechts und der Billigkeit verurteilt worden, nur daß die Schwierigkeit scharfer Bestimmungen des gemeinen Rechts und deren folgerichtiger Anwendung auf den Begriff geistiger Erzeugnisse in Kunst und Wissenschaft, andererseits engherzige cameralistische Rücksichten es erschwerten, den Forderungen höherer Rechte mit Bezug auf Verlagsrecht und Nachdruck Folge und Nachdruck zu geben. In Lessings Zeit herrschte auf diesem Gebiete die größte Willkür und Verwirrung. Kaiser Joseph II. erlaubte in seinen Staaten den Nachdruck aus demselben merkantilischen Prinzipe, als er die Einfuhr der Heringe verbot, um das Geld im Lande zu erhalten —, ohne auch selbst solche Bücher, denen er selbst als Reichsoberhaupt Schutzbriefe verliehen hatte, hiervon auszunehmen. Vielleicht war Lessings öffent-

rächen. Aber sie wollen zugleich das Selbst-Verlegen verwehren. Wer sind die, die das verwehren wollen? Haben sie wohl das Herz, sich unter ihren wahren Namen zu diesem Frevel zu bekennen? Ist irgendwo das Selbst-Verlegen jemals verboten gewesen? Und wie kann es verboten sein? Welch Gesetz kann dem Gelehrten das Recht schmälern, aus seinem eigentümlichen Werke alle den Nutzen zu ziehen, den er möglicherweise daraus ziehen kann? „Aber sie mischen sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung." Was sind das für erforderliche Eigenschaften? Daß man fünf Jahre bei einem Manne Packete zubinden[65]) gelernt, der auch nichts

---

liche Brandmarkung des Vorgehens von Dodsley und Komp. mit Veranlassung, daß das kursächsische Gesetz vom 18. November 1773 gegen den Nachdruck erlassen wurde. Aber eine allgemeine deutsche Regelung der Angelegenheit wurde erst auf Antrag von Kur-Mainz, das von Kur-Brandenburg unterstützt wurde, eingeleitet, als in der Wahlkapitulation Leopolds II. (1790) die Unterdrückung des Nachdruckes in Aussicht gestellt wurde. Erst nach dem Vorgange des preußischen Landrechtes (1794) wurde fast ein halbes Jahrhundert später durch die Beschlüsse des Deutschen Bundes vom 9. November 1837 und 19. Juni 1845 diese Lebensfrage für Litteratur und Wissenschaft einer ausreichenden Lösung zugeführt. Jetzt wird durch das Reichsgesetz vom 11. Juni 1870, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken u. s. w. besonders durch § 4 und § 5, dem Nachdrucke mit wirksamen Strafen entgegengetreten.

65) Nicolai, Lessings Freund, fühlte sich zwar einerseits als Buchhändler berufen, für die Ehre seiner Berufsgenossen einzutreten, hatte aber andrerseits auch Lessing schon vorher vor Plänen gewarnt, die ihm unausführbar erschienen. Namentlich hatte sich Lessing und sein Kompagnon Bode dadurch sehr geschadet, daß sie die großes Aufsehen erregende Dramaturgie unordentlich expedierten und nicht einmal Sorge dafür trugen, daß in Leipzig, dem Mittelpunkte des deutschen Buchhandels, Exemplare zu erhalten waren. Lessing aber folgte nicht einmal diesem Mahnrufe und leistete damit dem Nachdrucke indirekt Vorschub. Gegen den Nachdruck und die obige Nachricht schrieb Nicolai in der „allgemeinen deutschen Bibliothek" (Bd. X [St. 2, S. 1—8, nach Redlich, Hempelsche Lessingausgabe, XX, 1, S. 313, A.]; der Brief Nicolais an Lessing vom 24. Oktober 1769 nebst der Anmerkung Nicolais dazu steht bei Lachmann Bd. XIII, S. 192—194, und bei Redlich S. 312—313) eine Anzeige der Hamburgischen Dramaturgie (nach Redlich a. a. O. S. 312: Allgemeine deutsche Bibliothek, X, 2, S. 103—129), in welcher er auseinandersetzte, daß alle rechtschaffenen Buchhändler jene Nachricht mit Verachtung aufgenommen und für das angesehen hätten, was sie war, nämlich für einen Streich in die Luft, wodurch unbekannte Leute sich auf den Messen ein Ansehen geben wollten. Kein einziger angesehener Buchhändler habe sich mit ihnen eingelassen, zumal da man nicht einmal

weiter kann, als Packete zubinden? Und wer darf sich in die Buchhandlung nicht mischen? Seit wenn ist der Buchhandel eine Innung? Welches sind seine ausschließenden Privilegien? Wer hat sie ihm erteilt?

Wenn Dodsley und Compagnie ihren Nachdruck der Dramaturgie vollenden, so bitte ich sie, mein Werk wenigstens nicht zu verstümmeln, sondern auch das getreulich nachdrucken[66] zu lassen, was sie hier gegen sich finden. Daß sie ihre Verteidigung beifügen — wenn anders eine Verteidigung für sie möglich ist — werde ich ihnen nicht verdenken. Sie mögen sie auch in einem Tone abfassen, oder von einem Gelehrten, der klein genug sein kann, ihnen seine Feder dazu zu leihen, abfassen lassen, in welchem sie wollen, selbst in dem so interessanten der Klotzischen Schule, reich an allerlei Histörchen und Anekdötchen und Pasquillchen[67], ohne ein Wort von der Sache. Nur erkläre ich im voraus die geringste Insinuation, daß es gekränkter Eigennutz sei, der mich so warm gegen sie sprechen lassen, für eine Lüge. Ich habe nie etwas auf meine Kosten drucken lassen und werde es schwerlich in meinem Leben thun. Ich kenne, wie schon gesagt, mehr als einen rechtschaffenen Mann unter den

---

gewußt habe, wer diese verkappten Buschklepper wären, oder wo man sie suchen müßte. Wenn er auch Lessing in Bezug auf das Recht des Selbstverlags nicht widersprechen wolle, so sei doch kein Zweifel, daß das Debitieren von Büchern nicht jedermanns Sache sei. Mit dem Zubinden der Packete sei die Sache noch nicht abgethan. Auch der Buchhändler bedürfe, wenn nicht das blinde Glück ihn begünstige, langjähriger Erfahrungen uud Kenntnisse; an der unvollkommenen Gestalt der deutschen Litteratur trage der deutsche Buchhandel und seine Geschäftsgebarung keine Schuld.

66) Dies haben denn auch Dodsley und Compagnie wirklich gethan. Allerdings fiel die Verteidigung, welche sie (Hamburgische Dramaturgie, ohne Druckort, 1769, Bd. II, S. 408—412) unter dem Titel „Intermezzo“ beifügten, und wozu Lessing sie ironisch aufgefordert hatte, so kläglich aus, daß sie besser weggeblieben wäre; sie gieng auf die Sache selbst nicht ein und nannte unter Herübernahme Lessingscher Ausdrücke den Selbstverlag den „Schleichhandel der Autoren“, durch welchen den Buchhändlern ihr Brot weggenommen würde.

67) Pasquille, vom italienischen Pasquino, einer verstümmelten Säulenstatue eines altrömischen Fechters in Rom, an welcher Schmähinschriften angeklebt wurden, daher letztere seit 1500 selbst so genannt wurden (frz. pasquinade). Ihren Namen führte die Säule von einem witzigen Schneider, der in der Nähe wohnte. Gewöhnlich antwortete die Statue Pasquino derjenigen des Marsplatzes (ital. Marforio).

Buchhändlern, dessen Vermittelung ich ein solches Geschäft gern überlasse. Aber keiner von ihnen muß mir es auch verübeln, daß ich meine Verachtung und meinen Haß gegen Leute bezeige, in deren Vergleich alle Buschklepper und Weglaurer wahrlich nicht die schlimmern Menschen sind. Denn jeder von ihnen macht seinen coup de main[68]) für sich; Dodsley und Compagnie aber wollen bandenweise rauben.

Das beste ist, daß ihre Einladung wohl von den wenigsten dürfte angenommen werden. Sonst wäre es Zeit, daß die Gelehrten mit Ernst darauf dächten, das bekannte Leibnizische Projekt[69]) auszuführen.

---

68) d. i. „Handstreich", Überrumpelung.

69) **Gottfried Wilhelm von Leibniz** (aus Leipzig, 1646—1716), der berühmte Philosoph, hatte in zwei Briefen an Sebastian Kortholt vom 15. Oktober und 19. November 1715 (in den Gesamtwerken, V, S. 333 f.) den Vorschlag gemacht, eine societas subscriptoria zu gründen, d. h. eine Vereinigung von Gelehrten zu dem Zwecke, sich wechselseitig durch gemeinsame Deckung der Herstellungs- und Betriebskosten ihrer Werke zu unterstützen und so von der Macht der Buchhändler unabhängig zu machen.

Anhänge.

I. Kalender

für die Monate April, Mai, Juni, Juli 1767.

Wochentage	April		Mai					Juni					Juli				
Montag		27		4	11	18	25	1	8	15	22	29		6	13	20	27
Dienstag		28		5	12	19	26	2	9	16	23	30		7	14	21	28
Mittwoch	22	29		6	13	20	27	3	10	17	24		1	8	15	22	
Donnerstag	23	30		7	14	21	28	4	11	18	25		2	9	16	23	
Freitag	24		1	8	15	22	29	5	12	19	26		3	10	17	24	
Sonnabend	25		2	9	16	23	30	6	13	20	27		4	11	18	25	
Sonntag	26		3	10	17	24	31	7	14	21	28		5	12	19	26	

Danach ergiebt sich, daß Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag und Freitag Spieltage waren, daß aber am Sonnabend und — ganz entgegengesetzt unserer Sitte — Sonntag das Theater geschlossen blieb; nur am Sonnabend den 4. Juli 1767 wurde wegen der Anwesenheit des Königs Friedrich IV. von Dänemark gespielt (vgl. Redlich, Hempelsche Lessingausgabe, Bd. XIX, Nachträge, S. 641). Der Ausfall der Vorstellungen vom 15. bis 28. Juni erklärt sich (vgl. Redlich a. a. O.) aus der vierzehntägigen Trauer um den Tod der Kaiserin Marie Josepha, Tochter Kaiser Karls VII. und Gemahlin Kaiser Josephs II.

II. Verzeichnis sämtlicher Stücke.

Abkürzungen: T. = Trauerspiel; L. = Lustspiel; P. = Possenspiel; Z. = Zwischenspiel; S. = Singspiel; Sch. = Schäferspiel; W. L. = Weinerliches Lustspiel; T.-K. = Tragikomödie; O. = Oper, Operette; d. = deutsch; f. = französisch; e. = englisch; i. = italienisch; sp. = spanisch; h. = holländisch; l. = lateinisch; gr. = griechisch.

Die gespielten Stücke sind gesperrt gedruckt; an der fettgedruckten Stelle ist der Inhalt derselben angegeben.

Titel	Gattung	Dichter bezw. Übersetzer	Erwähnt in Stück
1. Advokat Patelin, Der	f. P.	Brueys und Palaprat	**14**. 22. 36.
2. Alzire	f. T.	Voltaire	2. 10. 18. 26.
3. Amalia	d. L.	Weiße	**20**. 73.
4. Amphitruo	l. L.	Plautus	21. 55. 69.
5. Andria	gr. L.	Menander	87/88.
6. Andria	l. L.	Terenz	87/88.
7. Annette und Lubin . .	f. O.	Favart	53.
8. Ataulfo	sp. T.	Montiano y Luyando	68.
9. Attila	f. T.	Corneille	80.
10. Aulularia	l. L.	Plautus	92.
11. Bauer mit der Erbschaft, Der . . .	f. L.	Marivaux	**28**.
12. beiderseitige Unbeständigkeit, Die	f. L.	Marivaux	26.
13. Belagerung von Calais, Die	f. T.	de Belloy	18.
14. Blume, Die	gr. T.	Agathon	89.
15. Bradamante	f. T.-K.	Garnier	55.
16. Britannicus	f. T.	Racine	24. 92.
17. Brüder, Die	gr. L.	Menander	87/88.
18. Brüder, Die	l. L.	Terenz	70. 87/88. 96. 97.
19. Brüder, Die . . .	d. L.	Romanus	70. **96**.
20. Brutus	f. T.	Voltaire	10. 26.
21. Candidaten, Die . . .	d. L.	Krüger	83.
22. Cato	e. T.	?	15.
23. Cato	e. T.	Addison	17. 26.
24. Cenie	f. W.-L.	Frau v. Graffigny	**20**. 53.
25. Cid, Der	f. T.	Corneille	53. 55. 56.
26. Cinna	f. T.	Corneille	29. 85.
27. Cleopatra	e. T.	?	15.

Titel	Gattung	Dichter bezw. Übersetzer	Erwähnt in Stück
28. Codrus	d. T.	Cronegk	1.
29. Colax	gr. L.	Menander	87/88.
30. coquette Mutter, Die	f. L.	Quinault	**14.**
31. Demokrit	f. L.	Regnard	**17.**
32. Douglas	e. T.	Home	12.
33. Eifersüchtige Ehefrau, Die	e. L.	Colman	12.
34. Einsiedler, Der	d. L.	Pfeffel	14.
35. Elektra	gr. T.	Sophokles	31. 74. 95.
36. Elektra	gr. T.	Euripides	31. 95.
37. englische Kaufmann, Der	e. L.	Colman	12.
Eremit, s. Einsiedler.			
38. Eunuch, Der	gr. L.	Menander	87/88.
39. Eunuch, Der	l. L.	Terenz	87/88.
40. Falke, Der, oder Bocazens Gänse	f. L.	de l'Isle	18. 26.
41. falschen Vertraulichkeiten, Die	f. L.	Marivaux	**18.**
42. Fée Urgèle, La	f. L.	Favart	29.
43. Finanzpachter, Der	f. L.	Saintfoix	**20.**
44. Frau, die recht hat, Die	f. L.	Voltaire	**83.**
45. Frauenschule, Die	f. L.	Molière	**53.**
46. Freigeist, Der	d. L.	Lessing	**14.**
47. Freigeist, Der	d. L.	v. Brawe	14.
48. Geheimnisvolle, Der	d. L.	J. E. Schlegel	52.
49. Geistlichen auf dem Lande, Die	d. L.	Krüger	83.
50. Geizige, Der	f. L.	Molière	26. 92.
51. Gemälde der Dürftigkeit, Das	f. W.-L.	Diderot (?)	14.
52. geschäftige Müßiggänger, Der	d. L.	J. E. Schlegel	52.
53. Gespenst mit der Trommel, Das	f. L.	Destouches	**17.**
54. Gouvernante, Die	d. S.	Kurz	**13.**
55. Graf v. Essex, Der	f. T.	Calprenede	22. 54.
56. Graf v. Essex, Der	sp. T.	Coello	**60** ff.
57. Graf v. Essex, Der	f. T.	Boyer	54.
58. Graf v. Essex, Der	f. T.	Th. Corneille	**22** ff. 54.
59. Graf v. Essex, Der	e. T.	Banks	54 ff.
60. Graf v. Essex, Der	e. T.	Ralph	59.
61. Graf v. Essex, Der	e. T.	Jones	59.

Titel	Gattung	Dichter bezw. Übersetzer	Erwähnt in Stück
62. Graf v. Essex, Der	e. T.	Brooke	59.
63. großsprecherische Soldat, Der	l. L.	Plautus	21.
64. Hamlet	e. T.	Shakespeare	5. 7. 11. 12.
65. Hausfranzösin, Die	d. L.	Frau Gottsched	**26.**
66. Hausvater, Der	f. W.=L.	Diderot	**84** ff.
Heautontimorumenos, s. Selbstquäler.			
67. Hekabe	gr. T.	Euripides	49. 59.
68. Helena	gr. T.	Euripides	31.
69. Helle	gr. T.	?	39.
70. Heraklius	f. T.	Corneille	75.
71. Herzog Michel	d. L.	Krüger	73. **83.**
72. Jaloux désabusé, Le	f. L.	Campistron	51.
73. Jedermann aus seinem Humor	e. L.	B. Johnson	93.
74. Jedermann in seinem Humor	e. L.	B. Johnson	93.
75. Impromptu v. Versailles	f. L.	Molière	86.
76. Jon	gr. T.	Euripides	49.
77. Iphigenie auf Tauris	gr. T.	Euripides	31. 38.
78. Isabelle und Gertrude	f. O.	Favart	10.
79. Ist er von Familie?	f. L.	L'Affichard	**17.** 83.
80. Julie oder Wettstreit der Pflicht u. Liebe	d. W.=L.	Heufeld	**8** f.
81. Kaffeeschenke, Die	i. L.	Goldoni	12.
82. Kaffeehaus, Das, od. die Schottländerin	f. L.	Voltaire	**12.**
83. Kokalos	gr. L.	Aristophanes	87/88.
84. kranke Frau, Die	d. L.	Gellert	**22.**
85. Kranke in der Einbildung, Der	f. L.	Molière	26.
86. Kresphontes	gr. T.	Euripides	36.
87. Kresphontes	i. T.	Liviera	40.
88. Kreusa	e. L.	Whitehead	49.
89. Kritik der Frauenschule, Die	f. L.	Molière	53.
90. Lächerlichen Verliebten, Die	f. L.	Le Grand	5.
91. Liebhaber, Der, als Schriftsteller und Bedienter	f. L.	Cérou	**14.**
92. Lügner, Der	f. L.	Corneille	83.

Titel	Gattung	Dichter bezw. Übersetzer	Erwähnt in Stück
93. Mahomed	f. T.	Voltaire	18.
94. Mann nach der Uhr, Der	d. L.	Hippel	**22.** 53.
95. Männerschule, Die	f. L.	Molière	53. 70.
96. Matrone von Ephesus, Die	f. L.	La Motte	36.
97. Melanide	f. W.-L.	La Chaussée	**8.**
98. Melite	f. L.	Corneille	75.
99. Merope	i. T.	Torelli	40.
100. Merope	i. T.	Maffei	36 ff. 74.
101. Merope	f. T.	Voltaire	**36** ff. 74.
102. Misanthrop, Der	f. L.	Molière	86.
103. Miß Sara Sampson	d. T.	Lessing	**13.** 73.
104. Mißtrauische, Der	d. L.	v. Cronegk	52.
105. Mitgift, Die	i. L.	Cecchi	9.
106. Mithridat	f. T.	Racine	26. 74.
107. Mütterschule, Die	f. L.	La Chaussée	**21.** 54.
108. Mütterschule, Die	f. L.	Marivaux	21.
109. Nanine	f. L.	Voltaire	**21.** 28. 36. 73.
110. natürliche Sohn, Der	f. W.-L.	Diderot	85.
111. neue Agnese, Die	d. L.	Löwen	**10.** 13. 51.
112. Nicomède	f. T.	Corneille	75.
113. Ödipus, König	gr. T.	Sophokles	38.
114. Olint u. Sophronia	d. T.	v. Cronegk	**1 ff.**
115. Opern, Die	f. L.	Saint Evremond	80.
116. Orakel, Das	f. L.	Saintfoix	70. **73.**
117. Othello	e. T.	Shakespeare	15. 74.
118. Othon	f. T.	Corneille	80.
119. Pamela	f. L.	Boissy	21.
120. Pamela	f. L.	La Chaussée	21.
121. Perinthia	gr. L.	Menander	87/88.
122. Perser, Die	gr. T.	Äschylus	97.
123. Phädra	e. T.	?	15.
124. Philoktet	gr. T.	Sophokles	74. 78. 84.
125. Philotas	e. T.	Daniel	
126. poetische Dorfjunker, Der	f. L.	Destouches	54. **13.**
127. Polyeukt	f. T.	Corneille	2. 75. 82.
128. Rätsel, Das, oder: Was dem Frauenzimmer am meisten gefällt	d. L.	Löwen	**29.**

Titel	Gattung	Dichter bezw. Übersetzer	Erwähnt in Stück
129. Richard III.	e. T.	Shakespeare	73.
130. Richard III.	d. T.	Weiße	**73** ff.
131. Rodogune	f. T.	Corneille	**29**. 75. 82.
132. Romeo und Julie . .	e. T.	Shakespeare	15.
133. Ruhmredige, Der . .	f. L.	Destouches	10.
134. Schatz, Der	gr. L.	Philemon	9.
135. Schatz, Der	d. Sch.	Pfeffel	**14**.
136. Schatz, Der	d. L.	Lessing	**9**.
137. sehende Blinde, Der .	f. L.	De Brosse	83.
138. sehende Blinde, Der	f. L.	Le Grand	**83**.
139. Selbstquäler, Der . .	l. L.	Plautus	87/88.
140. Semiramis. . . .	f. T.	Voltaire	**10** ff. 26. 80.
141. Sertorius	f. T.	Corneille	80.
142. Serva Padrona . . .	i. Z.	?	36.
143. Sidney	f. L.	Gresset	**17**. 83.
144. Sir Politick Wouldbe .	f. L.	Saint Evremond	80.
145. Soliman II. . . .	f. L.	Favart.	**33** ff.
146. Sonderling, Der . .	f. L.	Destouches	86.
147. Spiegel der Muse, Der	e. L.	Randolph	93.
148. Spieler, Der . . .	f. L.	Regnard	**14**.
149. Spieler, Der	f. L.	Du Fresny	14.
150. stumme Schönheit, Die	d. L.	J. E. Schlegel	**13**.
151. Surena	f. T.	Corneille	75. 80.
152. Tartuffe	f. L.	Molière	86.
153. Testament, Das . . .	d. L.	Frau Gottsched	26.
154. Thyestes	d. T.	Weiße	39.
155. Timon	f. L.	de l'Isle	18.
156. Titus	f. T.	De Belloy	18.
157. Trachinierinnen, Die .	gr. T.	Sophokles	29.
158. Trinummus	l. L.	Plautus	9.
159. Triumph der guten Frauen, Der . .	d. L.	J. E. Schlegel	**52**.
160. Triumph der vergangenen Zeit, Der	f. L.	Le Grand	**5**.
161. Trommelschläger, Der .	e. L.	Addison	17.
162. Truculentus	l. L.	Plautus	21.
163. Unentschlüssige, Der .	f. L.	Destouches	26.
unglückliche Liebling, Der, s. Graf Essex von Banks			
164. unvermutete Ausgang, Der . . .	f. L.	Marivaux	**73**.

Titel	Gattung	Dichter bezw. Übersetzer	Erwähnt in Stück
165. unvermutete Hindernis, Das	f. L.	Destouches	**10.**
166. Verborgene Schatz, Der	f. L.	Destouches	9.
167. verheiratete Philosoph, Der. . . .	f. L.	Destouches	**12.**
168. verlorene Sohn, Der .	f. L.	Voltaire	26.
169. Verschwender, Der . .	f. L.	Destouches	10.
170. Virginia	sp. L.	Montiano y Luyando	68.
171. Wolken, Die	gr. L.	Aristophanes	91.
172. wüste Insel, Die . .	i. L.	Metastasio (übers. i. E. v. Murphy, i. D. von Ekhof)	73.
173. Zaire	f. T.	Voltaire	**15.**
174. Zaire	i. T.	Gozzi	16.
175. Zaire	e. T.	Hill	15.
176. Zaire	h. T.	Duim	16.
177. Zelmire	f. T.	De Belloy	**18.**
178. Zerstreute, Der . .	f. L.	Regnard	26. **28.**
179. Zweikampf, Der. . .	d. L.	Schlosser	73.

Register.

(Die beigesetzten Zahlen bedeuten die Seiten dieser Ausgabe.)

1. Grammatisch-lexikalisches Register.

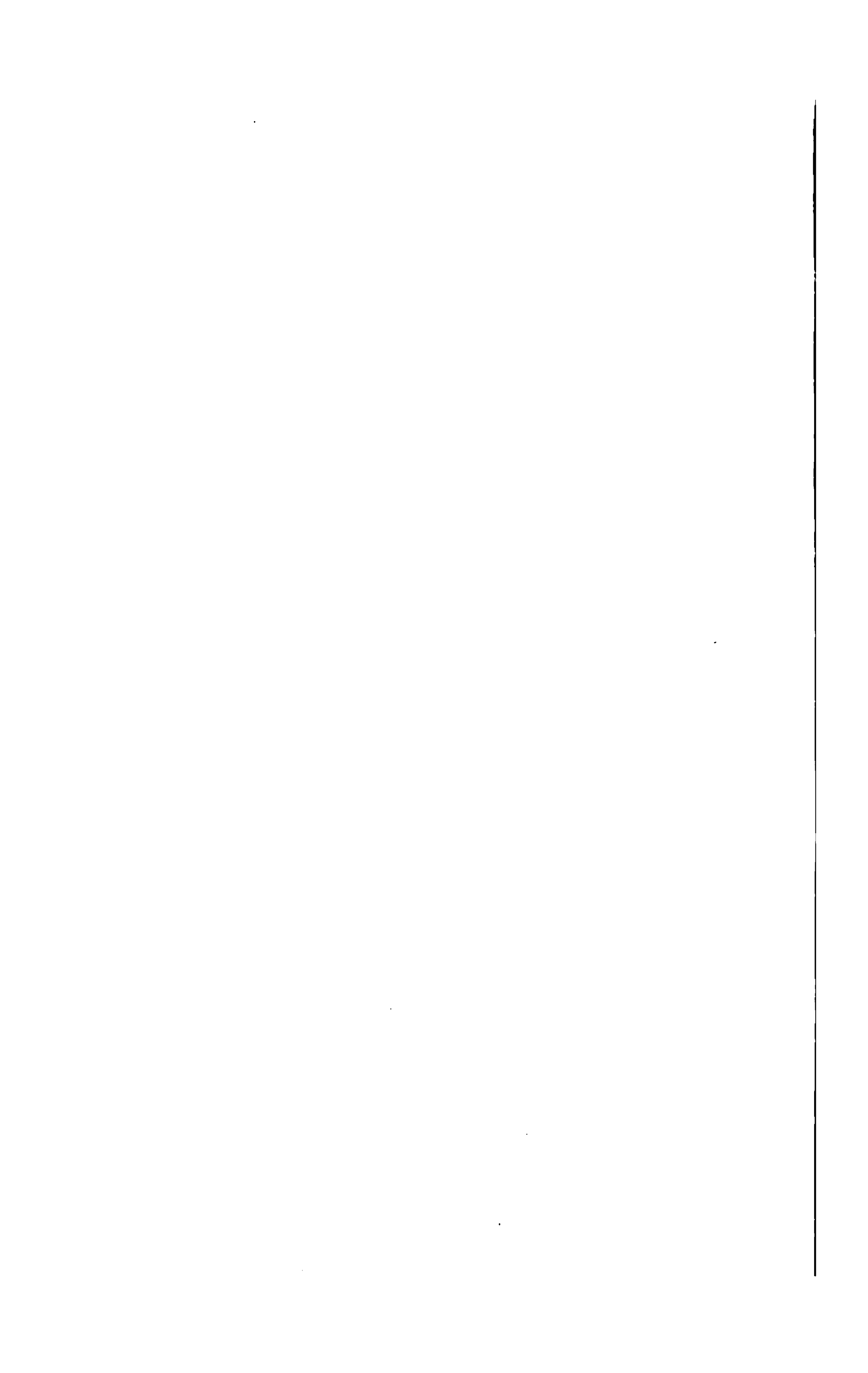
---

2. Namen-Register.

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.

GENERAL BOOKBINDING CO.
77 538ST 53 005 A 6048
QUALITY CONTROL MARK






Stanford University Libraries
3 6105 011 978 553

832.6
-639h

DATE DUE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(650) 723-9201
salcirc@sulmail.stanford.edu
All books are subject to recall.
DATE DUE

FEB 13 2001
JAN 10 2001